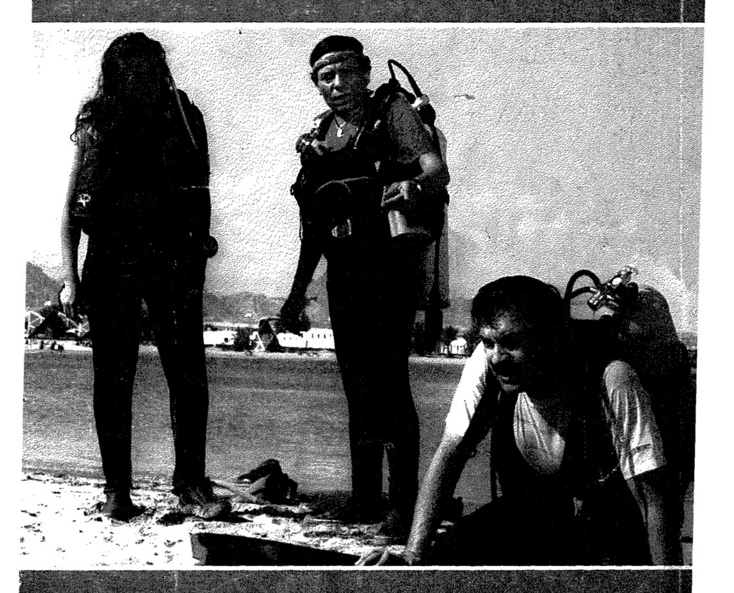
آفاق السينما
١٩

الهيئة العامة لقصور الثقافة

الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى



إعداد : يعقوب وهبى

الجزء الرابع ١٩٨٩ - ١٩٩١

إهـــــــداء2005

الكاتب الإعلامي/ فاروق خورشيد

القاهرة

آفاق السينما

١٩

الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى

الجزء الرابع ١٩٨٩-١٩٩١

إعداد : يعقوب وهبى

الهيئة العامة لقصور الثقافة

آفاق السينما

آفاق السينما

١٩

• الأعمال الكاملة للناقد السينمائى

سامى السلامونى

الجزء الرابع ١٩٨٩ - ١٩٩١

• إعداد : يعقوب وهبى

• يناير ٢٠٠٢ •

المراسلات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لقصور الثقافة
١٦ أ ش أمين سامى - قصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

الفهـــرس

صورة الغلاف : عادل إمام ويسرا وحاتم ذو الفقار فى لقطة من فيلم «جزيرة الشيطان» إخراج نادر جلال.

مقالات عام ١٩٨٩:

« بداية ونهاية »
مأساة كبيرة .. بكلمات قليلة

على الرغم من غزارة ما قدمته السينما من أعمال نجيب محفوظ ، تظل الأفلام التى أخرجها صلاح أبو سيف أفضل هذه الأعمال جميعا، سواء على مستوى فهم روح العمل الروائى واحترامه وتوصيل مضمونه بامانة غير منقوصة ولا مشوهة أو مبتذلة.. ان لم تكن على العكس، أضافت اليها أيضا لغة السينما الأكثر تعبيرا وتجسيدا للفهم الشعبى البسيط ..

ومن بين أفلام صلاح أبو سيف التى أخرجها عن أعمال نجيب محفوظ .. بل من بين كل ما حولته السينما الى أفلام من رواياته على الاطلاق، يبقى أفضلها فى تقديرى وأكثرها اكتمالا فيلم **«بداية ونهاية»** الذى أصبح أحد كلاسيكيات السينما المصرية الخالدة.. وربما أحد الأفلام المصرية القليلة التى يمكن مقارنتها بالمستويات العالمية بلا تردد.

والغريب أن صلاح أبو سيف استعان فى **«بداية ونهاية»** بكاتب سيناريو لم يتعامل معه أبدا الا فى هذا الفيلم.. وهو صلاح عز الدين الذى كان أحد كبار الاذاعيين والمثقفين عموما قبل أن يترك مصر إلى لندن لأسباب لا يعرفها أحد..

ولأسباب غير معروفة.. لم يكتب أى تجربة سينمائية أخرى فى حدود علمى – غير سيناريو هذا الفيلم الذى كان تحفة سينمائية كاملة بكل المقاييس.

ومن المدهش أن يكتب حوار الفيلم كاتبان لم يتردد اسماهما كثيرا إلا فى بعض البرامج الاذاعية القديمة : أحمد شكرى.. ومحمد كامل عبد السلام..

وكان أحد عوامل الاكتمال الفنى الرائع لـ«بداية ونهاية» غير هذا النص السينمائى الرائع، مجموعة الممثلين النادرة التى أحسن صلاح أبو سيف اختيار كل

واحد منها بدقة شديدة ليضعه فى مكانه الصحيح.

القصة فى «بداية ونهاية» معروفة.. الأم التى تحاول أن تحتفظ ببيتها قائما على أبنائها الأربعة بعد موت زوجها فجأة.. وفى انتظار صرف المعاش الضئيل.. وكل أنواع المشاكل والمصاعب الوحشية الناجمة عن الفقر فى مجتمع لا يرحم الفقراء ولا يترك لهم أى فرصة فى حياة انسانية.. ثم اختلاف مصائر هؤلاء الأبناء الثلاثة بين الطيب والشرير والقبيح. والابنة الوحيدة المحرومة من الجمال.. والتى تدفعها ظروفها المأسوية لاحتراف السقوط رغم ذلك.. الى أن تنتهى مصائر الأسرة كلها بالسقوط المادى والروحى والجسدى معا.

والغريب أن تعود السينما المصرية بعد كل هذه السنوات لتعالج الموضوع نفسه تقريبا فى آخر أفلام فاتن حمامة **«يوم مر.. يوم حلو»** الذى أخرجه المخرج الشاب خيرى بشارة.. وحيث تمثل فاتن أيضا دور الأم الأرملة التى تواجه الظروف نفسها ولكن مع اربع فتيات وصبى واحد، ولكى نكتشف أن «بداية ونهاية» الذى كان بالابيض والاسود.. أعمق بكثير .

وفى «بداية ونهاية» تكون الأم هى أمينة رزق بالطبع، هذا «الحوت» الخالد الذى لم يشخ أبدا.. وتتفوق إلى جوارها سناء جميل، هذه الممثلة العظيمة النادرة التى لم يعرف أحد كيف يستفيد من طاقتها الهائلة إن فى السينما أو فى المسرح.. وهى هنا فى أفضل أدوارها على الاطلاق .. نفيسة الأخت المحبة المخلصة التى تساعد أمها وأشقاءها بالحياكة بالأجر، على ماكينة الخياطة ولتحصل على قروش قليلة تدسها فى يد أخيها الأصغر الذى تحبه، حسنين، الشاب اللاهى.. شديد الطموح والتمرد على حياة الفقر..

وحسنين هذا هو عمر الشريف.. الذى كان حينذاك فى قمة شبابه وتألقه.. لكنه ومنذ أن اكتشفه يوسف شاهين فى **«صراع فى الوادى»** لم يكن قد أكد نفسه بعد كممثل أكثر منه شابا وسيما... أما فى «بداية ونهاية» فهو يمثل أعمق أدواره فعلا ويؤكد تماما أنه ممثل بكل معنى الكلمة.. وأنه كان قد أصبح فعلا فى السينما المصرية.. وحتى قبل أن يلتقطه ديفيد لين فى **«لورانس العرب»** ليصبح عالميا بعد ذلك..

وهو هنا هذا الشاب الفقير، ولكن المتمرد إلى أقصى حد على ظروف فقره .. الطامح إلى الطبقات العليا والحياة الجميلة.. وهو يصر على أن يصبح ضابطا فى

الجيش لمجرد الابهة التى تمنحها له «البدلة الرسمية».. حتى لو جاءته هذه المكانة من فلوس أخيه الأكبر فريد شوقى، البلطجي.. والقواد وتاجر المخدرات.. أو من أخته نفيسة التى تسرب له النقود من بيع جسدها.

وهكذا تكتمل خيوط المأساة المركبة عند نجيب محفوظ فى هذا الصراع الوحشى لتجاوز الفقر والمهانة.. ومحنة الصعود مجسدا فى عمر الشريف، ولو على جسدى القواد والعاهر.. وفى مشهد خالد يبدى هذا الشاب المغرور تأففه من هذا «العالم التحتى» المشوه الذى يعيشه أخواه ويرتزقون هم منه.. فيقول له فريد شوقى أن هذا العالم هو الذى علمه وأنفق عليه حتى ارتدى هذه الحلة الرسمية التى يزهو بها وهذه النجوم التى تتألق على كتفيه.. فاذا كان قد اكتشف فجأة أن هذه النقود ملوثة فعليه أن يخلع هذه الحلة ليبدأ من جديد مع أخيه القواد حياة أخرى «نظيفة».

وبينما يواصل الأخ الثالث الطيب كمال حسين حياته البسيطة المتواضعة المستقيمة، كاتبا صغيرا فى مدرسة طنطا، يسعى وكيلها لتزويجه ابنته، تكون مآسى الأطراف الأخرى قد اكتملت تماما..

الأم أمينة رزق التى باعت أثاث بيتها قطعة قطعة لتنفق على أولادها فى انتظار معاش زوجها الميت والذى يعطل وصوله إلى الأسرة الفقيرة، الاحتلال الانجليزى، الذى عقد حياة الناس ليكرهوا أنفسهم ويكرهوا بلادهم أيضا.. ولا تكاد هذه الأم تلتقط أنفاسها قليلا بتحسن أوضاع أبنائها الذين أصبحوا قادرين على الكسب، حتى تكتشف أنها كانت تخسر تدريجا ومن دون أن تدرى، شرف ابنتها العانس المحرومة من الجمال، والتى أغواها صلاح منصور ابن البقال، ثم هجرها بعد ما نال مآربه منها، فهامت فى الشوارع يلتقطها أى عابر فى سيارة مقابل نصف ريال.

أما الابن المغرور المتطلع الى القوة والثراء فهو يواجه مأساة عمره عندما يكتشف أن أخته التى أحبته كثيرا ومنحته مالا كثيرا، قد قبض عليها بتهمة الدعارة ومطلوب منه تسلمها من قسم البوليس.

وفى مشهد خالد آخر، يدخل عمر الشريف على أخته نفيسة – سناء جميل – المحجوزة مع العاهرات.. ليواجه ليس سقوط أخته فحسب – فقد لا يعنيه هذا كثيرا فى الواقع – وانما سقوط عالمه المصنوع والمزيف كله، بكل الأبهة والقوة التى سعى إليها كثيرا.

وبقليل من الكلام.. يصحبها معه من قسم البوليس.. إلى سيارة.. إلى شاطىء

النيل وهناك لا يوجد إلا حلا واحدا لا يقترحه أحد على أحد .

فوسط دموعها الذليلة المنكسرة بعد حياة كاملة من البؤس، تنظر نفيسة إلى أخيها حسنين الضابط الجميل الأنيق الذى أحبته كثيرا .. وتتقدم خطوات إلى حاجز النهر. وفى ثوان لا يحسها أحد، تغيب فى الأعماق تكفيرا عن إساءتها الى بدلة الضابط الرسمية.

ويتردد حسنين نفسه قليلا بين حزنه على أخته التى أحبها وصنع لها مأساتها رغم ذلك، وبين أنانيته وحبه لحياته الشخصية والاستمتاع بالمجد الذى سعى كثيرا من أجله.. ولكن هل أصبح لأى مجد معنى بعد هذه الفضيحة ؟

وبما تبقى فيه من أصل طيب ربته عليه أم مكافحة وعظيمة لن يقوى على مواجهتها بعد ذلك، يحسم أمره، ويتقدم خطوات نحو النهر.. ويلحق بنفيسة.. منتحرا، ليصيح بعض المارة الذين شهدوا المأساة بعد قليل : «لا حول ولا قوة إلا بالله»!!

وتكون هذه الكلمات هى كل ما خرج به من هذا العالم، ضحيتان لبؤس إنسانى عظيم.. لا يقدر على تجسيده إلا فيلم عظيم.. جاء أصلا من كاتب عظيم حتى قبل أن تجيئه «نوبل»..

مجلة « فن » - السنة الأولى- العدد ٨ - يناير ١٩٨٩.

بعد ٢٧ سنة على عرضه

«ظلمت روحى» : أشرار الماضى بمقياس الحاضر

فيلم **«ظلمت روحى»** الذى أخرجه ابراهيم عمارة ومثلته شادية مع محسن سرحان وفريد شوقى وسليمان نجيب.. من خلاله يمكن أن نعثر على كثير من ملامح السينما القديمة التى ترددت كثيرا بعد ذلك فى أفلام أخرى حتى أصبحت «لونا» أو «مدرسة»!.

فسليمان نجيب فى هذا الفيلم، هو «الباشا» أو «البك» التقليدى فى الفيلم المصرى.. رجل أرستقراطى أنيق جدا ولطيف، تتجسد فيه كل معالم «الشياكة» مظهرا وسلوكا، بحيث يتمنى كل مشاهد أن يصبح مثله. أو أن يكون أبوه على الأقل، أو عمه «باشا» لطيفا من هذا النوع، ليحل كل مشاكله.. فهو غنى جدا بالطبع، وان كان الفيلم لا يهتم بأن يقول لنا كيف ومن أين.. ولكنه «غنى وخلاص» ولمجرد أنه باشا أو بك.. ففى الفيلم المصرى القديم لا يمكن أن تعرف إلا نادرا ماذا يعمل الناس أو نوعية مهنهم.. وبالذات هؤلاء «الناس الأكابر».. فالباشا هو باشا لأن الله خلقه هكذا.. والمهنة المتواضعة فقط هى التى يمكن أن تتحدد بوضوح.. ولكن سليمان نجيب فى «ظلمت روحى» هو مجرد ثرى مجهول الهوية وكأمر واقع.. ولذلك فهو يعيش فى بذخ، وفى هذا القصر الكبير ذى «الهول» الذى تصعد منه السلالم على اليمين وعلى اليسار إلى الدور العلوى.. وفى هذا «الهول» حدثت ٧٠٪ على الأقل من أحداث السينما المصرية.. ففيه تلتقى البطلة والبطل وأصدقاؤهما.. وفيه تحدث مشاهد الحب والخلاف والمؤامرات.. ثم فيه يحدث «الفرح» الذى لابد من أن ينتهى به كل فيلم، حيث يتناثر الضيوف فى الأركان ليفسحوا المكان للراقصة التى تزف العروسين ..

ولكننا نفهم على الأقل أن سليمان نجيب هذا عنده «دائرة».. وهو تعبير كان شائعا أيام الاقطاع عن أرض زراعية كبيرة يملكها الباشا، وموظفو الدائرة هم الذين يديرون أعمالها.. ووكيل الدائرة هذه المرة هو الشاب الأنيق محسن سرحان الذى يدير مكتبا به عدد من الموظفين.. وفى ظروف ما يتعرف الباشا سليمان نجيب صاحب الدائرة على أخت وكيل دائرته فيقع من حبها، على الرغم من أنها فى عمر ابنته شادية.. الفتاة المثالية الحالمة التى تمتلك كل براءة الدنيا والتى تعيش على ذكرى أمها المتوفاة.. ومع ذلك فهى توافق على أن يتزوج أبوها الباشا من جديد.. غير عالمة بالمآسى التى سوف يسببها لها هذا الزواج.. ولكننا قبل أن نتابعها، لابد من أن نلاحظ بالطبع أن شادية هذه، وقعت هى الأخرى وفى التوقيت نفسه فى حب محسن سرحان وكيل دائرة أبيها.. وشقيق الزوجة الجديدة لوالدها، والتى هى فى مثل سنها.

ولسبب غامض، نكتشف أنه بينما محسن سرحان شاب طيب وشريف ومثالى جدا، بحيث يكون جديرا بحب شادية الصغيرة المثل الأعلى لكل الفتيات فى ذلك الوقت .. فإن أخته شريرة بشكل خرافي.. إلى حد أنها على علاقة بفريد شوقى نموذج «الشرير التاريخى» فى السينما المصرية والذى يعمل هو نفسه موظفا فى دائرة الباشا.

وهكذا تتشابك قصص غرامية سداسية.. فالباشا يحب أخت موظفه ويتزوجها.. فيرد عليه أخوها الموظف بأن يحب ابنته شخصيا.. بينما تحب الأخت موظفا آخر عند الباشا زوجها.. وتظل على علاقة خائنة به حتى بعد زواجها، ليس لمجرد أنها ترفض التوبة.. وإنما لأن مشروع زواجها نفسه من هذا العجوز الثرى كان من تخطيط عشيقها الشرير فريد شوقى الذى أغراها بهذا الزواج لكى تبتز ثروة زوجها.. ثم لكى يبتزها هو شخصيا أولا بأول وبالطريقة التقليدية فى أفلامنا.

فالشرير مقيم عادة فى الكاباريه ليل نهار .. وهو لكى يسكر وينفق على الراقصات محتاج بالطبع إلى مال لا يمكن أن توفره له وظيفته المتواضعة، ككاتب صغير فى «دائرة» الباشا.. ثم لابد من أن نراه بالطبع فى سهرات القمار حيث يخسر باستمرار.. ففريد شوقى، هذا النمط التاريخى للشرير من أفلامنا، لابد من أن يجمع بين كل هذه الموبقات.. ومع ذلك فنحن نرى دائما امرأة تحبه.. على ايه؟. لا يدرى أحد.. ولكن هناك دائما هذه الخطابات أيضا التى لابد من أن تكون

أرسلتها إليه، لكى تجيء الفرصة، عندما تناسب كاتب السيناريو، لكى يهددها بتسليمها لزوجها.. وهى مسألة تعرضت لها فاتن حمامة وشادية وكل بطلة أخرى فى أفلامنا..

واللطيف فى هذه الأفلام هو خفة الدم.. حتى فى الشر .. وهو لفظ مهذب استخدمته هنا بدلا من السذاجة.. فحتى الأشرار دمهم خفيف .. ونحن لا نستطيع أبدا أن نكره فريد شوقى فى هذه الأفلام على الرغم من كل ما يصنعه بالبطلة التى نحبها.. ربما لأن الشر نفسه فى ذلك العصر كان بريئا وأقل دموية من «الشر المعاصر» لو صح هذا التعبير.. والخلافات كلها بسيطة.. مجرد مجموعة من الخطابات الغرامية يبتز بها الشرير سيدة ما، لكى تمده بفلوس المقامرة، وإلا سلمها لزوجها.. والمبالغ نفسها التى نسمعها فى هذه الأفلام هى مبالغ مثيرة للإشفاق .. وأحيانا للضحك.. فلسوف يدهشنا أن الشرير فريد شوقى يرفع «حاجب الشر الأيسر» مهددا متوعدا عشيقته من أجل أن تعطيه مائة جنيه.. أو «بالكتير خالص» خمسمائة جنيه.. وهو مبلغ لم يعد يكفى لسهرة فى هذه الأيام فى أحد الفنادق.. ومع ذلك فإن «عقدة» الفيلم كله، وبكل معاركه ومآسيه تدور حول مبلغ كهذا.. فأى عصر جميل.. بل أى «شر جميل» وعبيط كان هذا ..!

والواقع أن الخير نفسه كان بريئا أيضا.. فكل شيء سهل ويحدث بسرعة وبالصدفة.. فشادية مثلا تقع فى حب محسن سرحان، الذى يعمل موظفا عند أبيها بلا سبب واضح، ومن مجرد مشهدين أو ثلاثة، يكلمها خلالها كلاما ناعما رومانطيكيا جدا.. وبينما يرتدى «البدلة والكرافتة» وهما الزى الرسمى لكل بطل ولا يمكن أن يخلعه أبدا.. فيكفى أن يقوم «بتسبيل» عينيه ويحدثها عن الحب والإخلاص والوفاء والسعادة المتناهية.. حتى تقع البطلة فى حبه.. ولأن البطلة هنا هى شادية، إحدى ألمع مطربات السينما العربية.. فهى لابد أن تغنى طبعا.. مرة وهى فرحة وتكاد تطير من الحب .. ومرة وهى مقهورة جدا وتشكو للسماء من حظها الأسود. والنوعان موجودان دائما فى كل الأفلام ومع كل المطربين الممثلين.. ونحن نرى شادية فى «ظلمت روحى» تصحب محسن سرحان فى السيارة عائدين من الاسكندرية إلى القاهرة.. حيث تستغرق الطريق الصحراوى والمسافة أكثر من ٢٠٠ كلمات أغنية حب تقول كلماتها الجميلة جدا :

«أنا وانت وصحرا وعربية..

والدنيا لمحسن وحورية (وهذا اسم كل منهما فى الفيلم)
النسمة معاك حلوة جميلة..
من غير أزهار ولا خميلة..
والسكة لمصر طويلة..
وإن طالت .. ماتطولش عليا..»

والكلمات نفسها نموذج لجمال كلمات أغنيات أفلامنا القديمة ودقة صياغتها حسب الظروف الدرامية لتوظيف الأغنية.. وحيث كان شعراء الأغنية، المبدعون حقا، يشتركون فى التصور الكلى للأحداث.. فنحن نلاحظ هنا مثلا أن كاتب الأغنية يوظف كلماتها فى خدمة موقف عاطفى فى سيارة فى الطريق من الاسكندرية إلى القاهرة بحيث يقدم لنا ما يشبه «الصورة».. وهذا هو الشكل الأمثل للأغنية السينمائية التى أصبحنا نفتقدها فى سينما اليوم ..

ولكن الحياة ليست كلها أغانى حب وسعادة بالطبع.. فالأسرة كلها تعود الى القاهرة لتتصاعد عناصر الصراع بين كل الأطراف.. فالزوجة الخائنة مصممة على السيطرة على كل حياة زوجها العجوز الثرى، بتخطيط من عشيقها الشرير الذى يبتز فلوسها التى هى فلوس زوجها.. بينما الأبنة البريئة شادية تحاول مقاومة الشر بالتعاون مع حبيبها محسن سرحان الذى يتصدى لفساد وانحراف أخته. ومع ذلك يعجز عن وقف مؤامراتها التى تتواصل بجرأة شديدة، تصل إلى حد «العبط» فى بناء السيناريو.. فالأشرار فى هذه الأفلام أشرار مطلقون الى أقصى حد.. والطيبون أطهار وأنقياء إلى حد البلاهة.. والألوان مقسمة بين الأسود والأبيض بلا أى احتمال لذرة رمادية بين الاثنين .. والمصادمات المستمرة بلا هوادة وبلا أى تحول بين الأطراف مناسبة للصراع الدرامى وللطبيعة البشرية نفسها التى لا يمكن أن تمضى بهذه الاستقامة، سواء فى طريق الخير أو الشر بلا لحظة ضعف أو مراجعة..

ومحسن سرحان الذى يمثل عنصر الخير يتصدى لفريد شوقى عشيق أخته المتزوجة، ولكنه عاجز تماما عن ردع دهائه الذى يبدو غير قابل للهزيمة.. وتحدث بين الاثنين مساجلات كلامية مغلفة بالغموض حتى لا يفهم الزوج المخدوع.. وهو مشهد تقليدى آخر يتكرر كثيرا فى الأفلام بين فريد شوقى و«الفتى الطيب» فى الفيلم، سواء كان محسن سرحان أو عماد حمدى.. حيث يتحدث الإثنان بالرموز التى لا تفهمها الأطراف الأخرى فى المشهد، ولكن يفهمها المتفرج الذى يستمتع جدا بمثل

هذه المبارزات الكلامية :

محسن سرحان : أنا واثق من نفسى قوى.

فريد شوقى : تراهن ؟

محسن سرحان : بحياتى.

فريد : لا يا محسن بيه .. أصل حياتك غالية علينا قوى !

وعلى مستوى آخر تحدث مبارزات كلامية بين شادية وزوجة أبيها الغانية اللعوب بعد ما اكتشفت ألاعيبها.. حيث تصر الزوجة على إخفاء صورة أم شادية الراحلة من البيت.. فلا تملك شادية إلا البكاء بضعف وسلبية البطلة فى معظم أفلامنا.. فى الوقت الذى يمتد هذا الصراع إلى الخادمات أيضا.. أما وداد حمدى «الخادمة التاريخية» فى الفيلم المصرى فتتحيز لسيدتها، زوجة الأب الشريرة.. ولذلك فهى شريرة مثلها.. فتشتبك فى عراك كلامى ثم جسدى مع خادمة شادية التى لابد من أن تكون بريئة مثلها هى الأخرى !

وخلال هذا كله لا نحس بأى تصاعد درامى فى الموضوع الأساسى للصراع الذى يكون قد استهلك لكثرة ما ألح عليه السيناريو بمثل هذه التفاصيل.. فلا يحدث جديد سوى أن فريد شوقى يزيد من حدة اغرائه لعشيقته بسرقة نقود زوجها وإرسالها له .. فمن أجل هذا خطط بنفسه لهذه الزيجة.. وهنا نسمع عبارات من الحوار المألوف لفريد شوقى والذى أصبح من «المأثورات» المميزة لهذا النوع من الأفلام :

– الطبخة استوت ياست هانم وانتى عايزة تلهطيها لوحدك؟.

ويهددها بهجرها وفضح سرها بتسليم الخطابات الغرامية لزوجها.. فترجوه باكية:

– أنا مش حسيبك أبدا.. أنا بحبك.

فيتراجع بدهاء محاولا اقناعها بكأس يقدمها لها :

– المسألة عايزة شوية تكتيك .. إحنا لسه بنرسم فى الأساس.. اشرب يا جميل!

ثم يقنعها بأن تعطيه قطعة من مصاغها مادامت عاجزة عن الحصول على الفلوس السائلة .. ومنطقه هنا هو :

– الصيغة تيجى وتروح .. أنا حرجعهالك تانى.. انتى بتشكى فى ذمتى؟.. آه.. أنا راجل لى كرامة.. محبش أخد فلوس من ستات أبدا .. اشرب يا جميل !.

ولابد من أن جمهور الصالة كان يطير فرحا لمثل هذه العبارات عندما يسمعها من فريد شوقى بالذات بجاذبيته الشديدة فى تقديم الشر.. لأن هذا الجمهور يعرف جيدا أن هذا الرجل لا يعيش فى كل الأفلام إلا على «فلوس الستات».. والمفارقة هنا تؤدى إلى الأعجاب فضلا عن الضحك .. وهنا تكمن الخطورة !.

وفى الوقت نفسه تكون العلاقة قد تنامت بين شادية ومحسن سرحان.. ولكن الاثنين عاجزان عن مواجهة الشر والخيانة حفاظا على بيت الزوجية وعلى حساب عذاباتهما شخصيا.. وهنا قمة النبل والملائكية فى مقابل قمة الخسة والنذالة. فالأطراف منقسمة جدا كما قلت ولا تهاون فى «فصل الألوان».. ولا تملك شادية إلا أن ترفع وجهها الى السماء شاكية : «مسير الحق يظهر..» ثم بلهجة درامية هائلة كانت من الملامح الأساسية فى أفلام إبراهيم عمارة التى تستعين كثيرا بالآيات القرآنية والحكم والمواعظ :

«ربنا يمهل .. ولا يهمل» فيهتف لها محسن سرحان فى انبهار : انتى ملاك!.

وفى «برتيتة» قمار أخرى يخسر فريد شوقى مزيدا من النقود.. ولكن مشهد القمار هذا كان أساسيا فى كثير من الأفلام.. حيث يبدو أن الجمهور كان يستعذب كثيرا أن يرى المائدة الخضراء وقد تحلق حولها اللاعبون ومع لقطات مكبرة «كلوزات» لأوراق اللعب وكلمات كهذه:

– صولد.. اكسب.. كاريه روا.. كاريه آس.. يخسر.

وينهض فريد شوقى عن المائدة قائلا : ربع ساعة وحجيب فلوس حالا.. ربع ساعة وخلى الترابيزة نار.. ثم وبجرأة شديدة يذهب الى قصر عشيقته التى تعتذر مرعوبة من أنها لا تملك الآن أية نقود.. فيخلع من اصبعها خاتم الزوجية (!!) وهو يهددها «بالجوابات» التى يحتفظ بها.. «تحبى أسلم لجوزك جوابات العشق والغرام ياست هانم علشان تنطردى فى الشارع؟».

وفى المشهد التالى تتسلل العشيقة الى شقته، ولسبب لا يدريه أحد، إلا المخرج وكاتب السيناريو بالطبع.. وهنا يكون الفيلم قد قرر أن ينتهى.. فهى تضبط معه عشيقة أخرى بالطبع.. والمدهش أنه لا يخفى هذه العلاقة. وانما على العكس يعترف ببساطة لعشيقته المخدوعة :

– أنا كنت بحبك علشان خزنة الفلوس.. وأنا باموت فى الفلوس!.

فتصوب مسدسا اليه ببساطة أشد .. وتقتله ليرتاح الفيلم والبشر جميعا من شروره !

وفى مشهد تقف فيه كل الشخصيات «بالروب دى شامبر» – وهو ملمح آخر ثابت من ملامح هذه الأفلام – تحدث المواجهة النهائية.. تعترف الزوجة الخائنة أمام أخيها وزوجها الباشا بأنها كانت خائنة.. وبأنها قتلت عشيقها.. ثم تابت.. ولكنها تغلف هذا بموعظة لابد منها.. يوجهها المخرج أصلا للمتفرج لأن النهاية لابد من أن تكون أخلاقية :

– النفس أمارة بالسوء.. ربنا إدانى.. أنكرت نعمته.. واللى يخون النعمة.. يزول عنه الحلال !.

وهنا أتخيل أن جماهير «الترسو» لابد كانت تضج .

وبينما يحتضن محسن سرحان حبيبته الملاك الطاهر شادية.. ينطلق صوت المعلق الذى كان يتردد دائما فى أفلام ابراهيم عمارة قائلا بعبارات فخمة والقاء أخلاقى مهيب : «وأسدل الليل ستائره على القاهرة.. وعلى مجرمة عاثت فى الأرض فسادا.. وكما قال الله تعالى : «أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم».. لكى يخرج المشاهد الطيب وقد تطهر وتنفس الصعداء لانتقام السماء من كل الأشرار والظالمين على الشاشة على الأقل.. إن لم يكن هذا ممكنا فى الواقع..

ولم يكن فيلم **«ظلمت روحى»** إلا نموذجا لنوع من السينما .. ولمحة من عصر، كان يبتسم بكثير من البراءة وحسن النية، ولم يكن ناضجا تماما ولا منطقيا.. ولكنا مازلنا نحبه فنتابعه بشغف، لأنه يذكرنا بأفضل ما كان فينا.. ولم تكن هذه حكاية لفيلم.. وانما مجرد محاولة لتذكر عصر.. أو أرجو أن تكون كذلك !.

– مجلة « فن » – السنة الأولى – العدد ٩ – فبراير ١٩٨٩.

فاتن حمامة .. وذكاء الاستمرار الذى جعلها تقبل « عيوشة » !

كما كانت الممثلة الكبيرة فاتن حمامة دائما نموذجا ومثلا أعلى للأخريات – سواء الممثلات أو الفتيات العاديات – فانها تعود الآن أيضا وبعد عمر سينمائى حافل، لتعطى درسا فى «ذكاء الاستمرار».. أى كيف تستطيع الممثلة أن تستمر على القمة وهى تغير الإطار الذى تظهر من خلاله على الشاشة بما يتناسب تماما مع كل مرحلة من مراحل أدائها شكلا وموضوعا.. وهى موهبة خطيرة قد تجيد الممثلات العالميات مثل جين فوندا وفانيسيا ريدجريف توظيفها من أجل ضمان التألق الدائم.. بمجرد القدرة على اختيار الدور والشخصية المناسبة لكل سن، ومن الفتاة الصغيرة العاشقة والمعشوقة التى تصلح لأدوار «سندريللا» إلى الفتاة الناضجة التى يتحول حتى العشق عندها إلى تجربة أعمق، الى دور الزوجة التى تواجه مشاكل البيت والأبناء.. إلى الأم أو حتى الجدة الأكثر خبرة وحنكة.. والتى قد تكون أكثر توهجا اذا وضعت نفسها فى الدور المناسب وفى الإطار المناسب من أى سندريللا .

وفاتن حمامة التى بدأت فى السينما مجرد طفلة فى السابعة أو الثامنة أمام محمد عبد الوهاب فى فيلم **«يوم سعيد»** عام ١٩٣٩.. ظلت ملكة متوجة على الشاشة بالنسبة للمجتمع العربى كله طوال هذه السنوات .. وظلت نموذجا وأسطورة عند المرأة العربية بالذات .. بمجرد استخدامها الذكى لموهبة «الاستمرار» هذه. ولأنها كانت تلتقط بسرعة الظروف المحيطة بها شخصيا.. ثم الظروف المتغيرة بسرعة فى المجتمع والذوق والمزاج العام كله من حولها.. لتغير نفسها بسرعة هى أيضا بحيث تكون دائما فى المكان ليس المناسب لها فقط .. بل والذى تستطيع فيه أيضا أن تكون الأفضل .

ولا مجال هنا بالطبع لاستعراض مراحل تطور فاتن حمامة كنجمة أولى للسينما العربية.. ولكن علينا فقط أن نتأمل آخر أفلامها **«يوم مر .. يوم حلو»** الذى عرض عرضه الأول فى مهرجان قرطاج فى تونس أواخر العام الماضى فقابلتها الجماهير والصحافة وكل أجهزة «الالتقاط» هناك استقبالا حافلا.. أكد بلا شك أنها مازالت هى هى فاتن حمامة مهما تقدم أو تغير الزمن..

والدرس الذى تعطيه هذه النجمة الكبيرة للأخريات فى هذا الفيلم.. هو أنها توقفت عن العمل لعدة سنوات منذ فيلمها السابق **«ليلة القبض على فاطمة»**.. والحجة منطقية جدا : أنها طالما لم تجد العمل المناسب لما تريده الآن وما يصح أن تظهر به.. فلماذا العمل أصلا ؟ وهى عادت فى هذا الفيلم عندما وجدت نفسها فيه.. ولكى تعطى الدرس الذكى الآخر.. فهى تدرك أن السينما المصرية تجدد نفسها الآن مع عدد من المخرجين وكتاب السيناريو الشبان.. محمد خان وعاطف الطيب وخيرى بشارة ورأفت الميهى وبشير الديك.. وقالت لى فاتن حمامة أنها تتابع باهتمام شديد أفلام هؤلاء الشبان على شرائط الفيديو.. وأنها معجبة بمحاولاتهم – كل فى اتجاه وأسلوب – ليقدموا شيئا جديدا ومختلفا عما قدمه أساتذتهم.. وهى أدركت بالتأكيد وبذكاء شديد أن مقاليد الأمور فى السينما المصرية لابد أن تنتهى الى أيدى هؤلاء الشبان.. وهى التى عملت مع كبار مخرجى مصر كلهم تقريبا.. تدرك أيضا أنها لا يمكن أن تغلق دائرة عملها على «الكبار» وحدهم.. فلماذا لا تجدد أسلوبها وأفكار أفلامها مع هؤلاء الشبان الذين يملكون «نفسا» جديدا فى موضوعاتهم وأساليبهم السينمائية نفسها.. فهى لابد ستكون اضافة هامة عندما تجتمع خبرة النجمة الكبيرة مع شباب – وربما جنون – المخرجين الجدد.. وأعتقد أن هذا كان هو ما فكرت فيه عندما عقدت عدة لقاءات مع المخرج محمد خان للبحث عن موضوع فيلم يخرجه لها ويبدو انهما لم يتوصلا اليه تماما.. فكانت مغامرتها الجريئة بالعمل مع مخرج جديد هو خيرى بشارة – ثلاثة أفلام سابقة فقط – ومع كاتب سيناريو جديد أيضا هو فايز غالى.

الدرس الأهم فى قيام «السيدة الكبيرة» ببطولة فيلم **«يوم مر .. يوم حلو»** هو أنها تلعب دور الأم لأربع بنات وولد واحد.. وهى مسألة قد تكون فعلتها مرات كثيرة من قبل آخرها فى فيلم **«امبراطورية ميم»**.. ولكنهن هذه المرة بنات كبيرات «على وش جواز» كما يقول التعبير العامى المصرى.. بل أن واحدة منهن فاتها بالفعل سن

الزواج.. وكانت هذه هي مشكلتها في الفيلم.. والتالية لها تزوجت وأنجبت فعلا.. فأصبحت فاتن حمامة جدة.. وهي مسألة ترفضها ممثلات «كبيرات» اخريات.. قد تكون الواحدة منهن جدة بالفعل في الحياة .. ولكنها في السينما ترفض الخروج من مرحلة الطالبة في الجامعة التي مازالت تطلق ضفائرها.

الأهم من ذلك أن فاتن حمامة تلعب دور «عيوشة» الأم المصرية الفقيرة والتي تعيش في حي «العسال» أحد أفقر أحياء منطقة شبرا الشعبية الضخمة في القاهرة.. وفي بيت بالدور الأرضي في حارة ضيقة مختنقة وفي أتعس ظروف حياة من أجل أن تربي أولادها.. وتلبس السواد طوال الفيلم فلا تكاد تغير ثوبها أبدا ولا تتزين بأي زينة.. فهي اذن تتخلى مقابل دور جيد يرضي طموحها كممثلة.. عن كل مواصفات النجمة بالمفهوم التقليدي الشكلي «المزوق» عند الأخريات.

فما هي قصة «عيوشة» مع أبنائها الخمسة في «يوم مر.. يوم حلو»؟

أنها أرملة مات زوجها الذي كان عازفا في احدى فرق الجيش الموسيقية.. ومازالت تجاهد لاستخلاص معاشه من براثن الروتين ليساعدها في الانفاق على اربع بنات وولد تركهم لها بلا أي مورد.. وهي هنا تذكرنا الى حد كبير بأمينة رزق في فيلم صلاح ابو سيف الشهير **«بداية ونهاية»**.. فهي نفس الأم التي تفاجأ برحيل الأب تاركا لها وحدها مواجهة حماية البيت والأسرة والأبناء في ظروف شديدة القسوة وبلا أي معين .

فالابنة الكبرى سناء التي تلعب دورها الممثلة المسرحية الجديدة حنان يوسف هي فتاة عاملة في أحد المصانع لتساعد أمها في الانفاق وتخطت سن الزواج.. تقدم للزواج منها بالفعل عرابي النجار الشاب – يلعب دوره المطرب محمد منير – الذي ترفضه العائلة رغم ذلك لفساد أخلاقه.. ولأنه يفرض نفسه على الأسرة الفقيرة فيما يشبه الابتزاز.. فهو يساوم على زواج الفتاة مقابل شروط شبه مستحيلة منها السكن معهم في نفس البيت وضرورة شراء ثلاجة لأنه لا يستغني في الصيف عن الماء البارد والبطيخ المثلج.. بعد أن ذاق حلاوة هذه المتع الصغيرة حين سافر للعمل في بلد عربي وعاد ببعض النقود.. ومحاولة الأسرة كلها طوال الفيلم.. هي لتدبير هذه الطموحات المستحيلة رغم ظروفها الصعبة.. ولمجرد انقاذ الابنة الكبرى من محنتها التي اعلنتها بوضوح حين قالت لأمها أنها.. خلاص.. لم تعد قادرة على احتمال الحرمان من الرجل.

أما الإبنة الثانية فهى سعاد التى تلعب دورها باقتدار كبير عبلة كامل.. وهى الذراع اليمنى العاقلة لأمها.. والتى تمارس مغامرات صغيرة مع بائع اللبن الشاب تنتهى بفضيحة يمكن تداركها.. قبل أن تفر من هذا الجحيم لتتزوج سرا من عامل أخرس - محمود الجندى - يحبها وينجب منها طفلة تصبح هى الأمل الوحيد .

أما الإبنة الثالثة فهى لمياء التى تلعب دورها المغنية الشابة سيمون فتدهشنا بان أداءها كممثلة أفضل منها كمغنية.. وهى فى الفيلم نموذج للجيل الجديد الحائر وسط ضغوط صعبة لابد أن تنتهى به الى الضياع.. فهى جميلة لعوب تطمع فى الحياة السهلة.. تساعد أمها بالعمل كمساعدة ممرضة تحقن المرضى بالأجر ولكنها تتحول الى حقن المدمنين بالمخدرات لتحقيق مزيد من المال.. وسرعان ما تقع فريسة لاغراءات زوج أختها النجار النذل الذى يبدو مصمما على تحطيم هذه الأسرة بالكامل.

وهكذا تنهار كل حصون «عيوشة» الأم البطلة التى حاولت بها حماية بيتها وما تبقى لها.. فحتى الصبى الوحيد الذى علقت عليه آمالها كرجل البيت الصغير.. تحيط به كل أشكال الإهانة والشقاء هو الآخر فى كل عمل التحق به بعد أن ترك المدرسة ليحمل الهم مبكرا.. فلا يملك الا أن يهرب تمردا على كل شيء.. وفى مشاهد بديعة نراه هائما على وجهه فى الشوارع وحيدا بائسا باحثا عن أى قشة أمل .

وفى مشهد الختام الأكثر روعة.. يجيء صباح العيد.. والكل فى فرحة انتزعها بالقوة من بين خيوط التعاسة.. وتجلس الأم «عيوشة» فى نافذة بيتها الذى خلا عليها من الجميع.. ومن بين شعاع الضوء القادم من الشارع كأنه خيوط الأمل.. يقبل شبح صغير كأنه ضائع وجد مكانه أخيرا.. أنه ابنها الرجل الصغير عائدا اليها بهدية العيد : كيلو لحمة لا يدرى أحد كيف حصل عليه بالضبط ليضعه فى يد أمه..

ويتألق وجه الممثلة الكبيرة بالفرح.. فأخيرا هذا هو الأمل !

- زهرة الخليج - ١٩٨٩/٤/١٥.

«سباق مع الزمن»

منذ شهور قليلة كان قد تم فى مصر وسط ضجة دعائية كبيرة تصوير الجزء الأكبر من فيلم **«سباق مع الزمن»** الذى أخرجه مخرج سورى شاب مقيم فى لندن هو أنور قوادرى وأنتجته شركة مصرية بالإشتراك مع انجلترا.. ويومها قامت ضجة هائلة حول أن عددا من الممثلين المصريين نالوا شرف الظهور فى فيلم «عالمى».. وفى الاسبوع الماضى شاهدنا أول عرض «عالمى» للفيلم المصرى «العالمى» فى السوق التجارى على هامش مهرجان كان.. وخرجت شخصيا من قاعة «أمباساد خمسة» وأنا أدير ظهرى للمخرج القوادرى الذى وقف لينتظر التهانى ولمجموعة المصريين الذين اشتركوا فى صنع هذا الفيلم وجاءوا إلى كان ليبيعوه للعالم.. لأن أحدا لو كان قد سألنى عن رأيى فلست أدرى أى كارثة كان يمكن أن تحدث فى بلاد الخواجات !

ولذلك فأنا مهتم جدا بأن أكتب عن هذا الفيلم على هامش المهرجان قبل أفلام المهرجان نفسه لأننى ظللت أسير فى شوارع كان أكلم نفسى وأنا لا أصدق أن المصريين اشتركوا فى هذه المهزلة ليس بجهودهم فقط كممثلين وفنيين وإنما صرفوا الفلوس بالملايين أيضا على تمويله بعد أن باع لهم شخص ما الترام وأفهمهم أنه فيلم عالمى.. لا لنشكو هذه المرة من أن الأجانب عندما يصورون أفلامهم فى مصر فإنهم يسيئون دائما اليها ولا يقدمون إلا أسوأ ما فيها .. ولكن لنوجه أصابع الأتهام بل والمحاكمة مباشرة لكل من شارك فيه من المصريين بدءا من المنتج الذى وافق على السيناريو.. إلى الرقابة التى لم تتابع التصوير لتعرف ما الذى يحدث بالضبط .. إلى السادة الممثلين الذين فرحوا ببعض اللقطات التى يظهرون فيها فى الفيلم

ككومبارس متكلم - وصامت أحيانا مثل حسين الشربينى الذى ظهر فى ثلاث لقطات بالعدد لا يفتح فمه بكلمة ولا يفعل أى شىء - إلى السادة صلاح مرعى وانسى أبو سيف اللذين صمما الديكورات الفرعونية ليمسح بها المخرج البلاط.. والسيد محمد أحمد مصور الوحدة الثانية.. والسيد شريف عرفة مخرجها.. وسادة مصريين كثيرين جدا فرحوا بهذه «السبوبة» ولابد أن تحاكمهم نقاباتهم..

ولا يمكن تخيل حجم الإساءة إلى مصر بمجرد حكاية هذا الفيلم .. فلابد من مشاهدته.. لكى ندرك حجم السفه واللامسئولية وإنعدام الضمير الذى يمكن أن يقع فيه بعضنا جريا وراء المكسب الرخيص لكى يسىء إلينا جميعا.. ومع ذلك فسوف أحاول أن اشرككم معى فى بعض ما رأيته من عبث يدخل تحت بند الفعل الاجرامى المتعمد !

دعنا أولا من السيناريو العبيط الردىء الذى لا يزيد على مغامرات سخيفة مكررة عن عصابات تطارد بعضها بحثا عن كنز الأسكندر الأكبر الذى قيل أنه دفنه فى مصر فى مكان ما ويحاول الفيلم إضفاء الطابع العلمى عليه دون أن يقنع أحدا أو يخرج عن قصص الأطفال.. فالمهم هو كيف تم تنفيذه فى مصر وعلى مرأى ومسمع منا جميعا.. بل وباشتراكنا السعيد أيضا فيه !

معهد أمريكى للآثار فى اليونان يبحث فيه عالم أمريكى شاب هو الممثل المجهول جيف فاهى - هل سمع أحدكم عنه أبدا؟ - عن أسرار وكنوز الأسكندر الأكبر حتى يعثر تحت الماء على تعويذة لثعبانين انتظرته لألفى سنة منذ قتل الأسكندر الأكبر لكى يعثر عليهما شخصيا.. وهما اللتان تقودان إلى كنز الأسكندر بشكل ما لم أفهمه شخصيا.. ولكن بينما يعتقد الأمريكان كالعادة - ومعهم المخرج السورى - أن أى كنوز فى العالم هى من حقهم.. يعتقد مليونير يونانى مثل أونانيس - ولكنه مجرم خطير له عصابة دولية - أن الاسكندر كان يونانيا مثله وبالتالى فالكنز من حقه.. لا سيما أنه كان له إبن مجنون بهذه الأسطورة ومات من أجلها.. ومازال له إبن مجنون آخر ولكن بلا سبب سوى مجرد حقده الشخصى على البطل الأمريكى.. وبعد جرائم ومذابح ومغامرات عبيطة فى اليونان لاتعنينا فى شىء لأن الفيلم كله لا يعنينا فى شىء.. يكتشف البطل الأمريكى أنه لابد من استكمال البحث فى مصر حيث تلحق به حبيبته الأمريكية وهى ممثلة لم نسمع بها أيضا اسمها كاميلا مور غطت رداءتها فى التمثيل بالكشف عن جسدها تماما مرتين ثلاثة بدون مناسبة..

كما وقعت فى حب البطل بدون مناسبة ولكن لسر يحتفظ به الفيلم الى النهاية.

وعندما يصل البطلان الأمريكيان إلى مصر تبدأ المهزلة.. فأول مكان يذهبان إليه هو كباريه ترقص فيه «بلدى» سماح أنور وهالة صدقى الشقيقتان - تصوروا - ونعرف إنهما صديقتان للبطلة الأمريكية منذ أن كانت زميلتهما فى المدرسة.. فى مصر أم فى أمريكا لا نعرف بالضبط .. بينما يعزف الممثل الشاب بسام رجب على الجيتار ويصبح صديقا للبطل الأمريكى أيضا.. والأسرة كلها ترحب به وتساعده بعد ذلك فى كل مغامراته ضد الحرامية والأشرار لأن الجميع يتطوعون دائما لمساعدة البطل الأمريكى ضد اليونانى !

ويقرر البطل الذهاب الى أسوان للبحث فى معابدها عن تعويذة الثعبان المسروقة.. ولا يظهر من أسوان إلا مركب فى النيل ومراكبى نوبى.. ويتسلل الشاب الأمريكى ببساطة مذهلة الى بعض المعابد الفرعونية ويتسلقها بالحبال بمساعدة سماح أنور .. لكى يهدم أحجاره «بشاكوش» حتى يعثر على التعويذة ويأخذها.. ويظهر البوليس المصرى فى الوقت المناسب ولكن ليوصل الشاب الأمريكى بنفسه إلى القطار ويودعه قائلا بالحرف الواحد : أما تيجى الصوت والضوء فى أسوان مرة ثانية.. ماتعملش كده تانى.. أحسن حنزعل منك!.. وليست هناك أية مبالغة فى هذا الحوار سوى ترجمته من الانجليزية الركيكة على لسان الضابط المصرى.. إلى العامية.. بينما تكون سماح أنور المصرية قد أخفت قطعة من آثار بلادها لحساب الأمريكى المغامر حبيب صديقتها الأمريكية!

وفى محطة باب الحديد يصل القطار من أسوان لتكون العصابة الشريرة وعلى رأسها جميل راتب مهرب الآثار المزورة المصرى عمر.. ومذيع البرنامج الأوروبى المصرى أيضا محمد اسلام فى دور حرامى فى خدمة رئيس العصابة اليونانى.. وناس تضرب ناس وتجرى فى محطة مصر وراء البطل وحبيبته.. ومطاردات فى مترو الانفاق.. ورجال يتنكرون فى ثياب نساء : خيمة سوداء تغطى الجسم كله.. فهذه هى المرأة المصرية.. ثم يهرب البطل فى سيارة تكتسح الشوارع وتقفز فوق السيارات والناس على الطريقة الأمريكية وفى قلب ميدان رمسيس ولا وجود للبوليس المصرى ولا لأى مواطن مصرى شكله نضيف ..!

ولقطات القاهرة الوحيدة هى حوار قذرة ضيقة.. ومشهد فى قهوة الفيشاوى يجلس فيه جميل راتب مهرب الآثار مع مجرم خطير جدا يسمع أم كلثوم.. ثم مغارة

حرامية حقيرة يقبع فيها مهرب الآثار العجوز محمد توفيق بالجلابية.. ثم مكان ما فى المقابر أو فى «المزابل» الصحراوية الغريبة حيث كمية هائلة من «القلل» يحطمها البطل.. ويتابع المليونير اليونانى المجرم زعيم العصابة وابنه المجنون الشرير بأفراد عصابتهما وطائرات الهليكوبتر البطل إلى مصر.. وعلى أرضها تدور المغامرات والمطاردات سداح مداح وعلى البحرى ودون أن يتدخل أى مصرى لا سمح الله إلا الحرامية وأصدقاء البطل .. طيب الحكومة نفسها فين ماتعرفش!؟

وفى سيوة نرى البيوت الحقيرة والصحراء والمقاهى «المعفنة».. ونساء بدويات قبيحات.. والسيدة رجاء حسين «ساحرة» كأننا فى أحراش أفريقيا.. والساحرة عليها عفريت لابد من إخراجه بالزار.. والسيدة ليلى شعير رسامة مودرن اختارت أن ترسم فى سيوة بسبب الهدوء.. وهى أحبت الأمريكان وساعدتهم من تلقاء نفسها و«عزمت» البنت الأمريكية على «زار» رجاء حسين حيث أحاطت بها النسوة المصريات المتخلفات ونبحن الديك ولطخن وجهها بدمائه فصرخت فى الجبال فى فزع هيستيرى حيث فاجأتها عصابة جميل راتب.. بينما كان حبيبها الأمريكى قد هبط بثقة شديدة إلى معبد آمون بمفرده فى قلب الليل وفتح وحطم فى جدرانه بالفأس دون أن يتعرض له أحد.. والتقى بحبيبته المذعورة فى الجبل.. وهرب بها فى سيارة فى قلب الصحراء وكأنه يعرف كل دروب مصر.. بينما هناك طفل مصرى صغير بالجلابية ويعرف الانجليزية فى واحة سيوة.. وكلما سأله أحد عن سر وأعطاه فلوس.. باح له بالسر.. ولذلك فالعصابة دائما فى أعقاب الأمريكى الذى وجد الحرامى المصرى جميل راتب مذبوحا بعد أن خانه زميله اليونانى.. وفى قلب الصحراء يعثر على العصابة.. وتهدده بالقتل وبإغتصاب حبيبته فى مشهد جنسى فاضح.. ولكن لأنه أمريكانى وحليوة وجدع ينقذه ربنا فجأة بانفجار لغم ينسف الحرامى.. ويمشى الأمريكى وحبيبته من سيوة إلى شاطىء البحر الأبيض المتوسط.. تصوروا الجبروت..!! ثم يخرجان من الماء الى «فيلا» للمليونير اليونانى الشرير فى قلب الصحراء المصرية حيث يتضح أنها قصر فخم به حرس عسكرى وهليوكوبتر.. وفى القصر يخبره اليونانى أنه هزمه تماما وأخذ منه كل شىء.. فحتى حبيبته الأمريكية كانت تعمل مع العصابة من البداية وكانت عشيقته.. وكان رجاله قد سرقوا مومياء ما أو شيئا من هذا القبيل من سيوة وخرجوا به فى السيارة من نقطة تفتيش مصرية سمح لهم العسكرى المصرى بالمرور منها قائلا ببساطة : «ناو يو كان جو!»

يعنى «دلوقتى تقدر تمشى» فخرجوا بالآثار المصرية المسروقة ببساطة.. وكانت سماح أنور تجلس بجانبى فهمست ضاحكة : «مادام مش جايبين فيديو.. يعدوا ..!».

وينتهى الفيلم فى المنتزه فى الأسكندرية.. حيث تحمل العصابة جثمان الأسكندر الاكبر شخصيا فى طائرة هليوكوبتر إلى اليونان.. بينما نسمع صفارات البوليس المصرى وفى السيارة الضابط المصرى حسين الشربينى دون أن يفعل شيئا على الإطلاق.. بينما يقذف ابن المليونير اليونانى المجنون بجثمان الأسكندر من الطائرة إلى البحر ثم يضرب نفسه بالرصاص ويلقى بنفسه أيضا.. ويعود البطل الأمريكى إلى اليونان.. حيث تلحق به حبيبته التى خانته مع العصابة ثم تابت وعادت اليه .. وتنتهى أسوأ كارثة يمكن أن تسىء إلى مصر بأكثر مما يستطيع أى كاره أو جاهل.. ولكن بفلوسنا هذه المرة.. واتحدى أن يكذبنى أحد فى كلمة واحدة .. ولا أعلق بشىء سوى أن لا يمر هذا «الشىء» دون محاسبة قاسية للجميع !

وعفوا على هذا الأنفعال وتضييع وقتكم وفلوس مجلة الاذاعة التى أرسلتنى الى كان.. وأرجو أن يكفى ما تبقى من مكان لأحدثكم عن شىء من السينما الحقيقية التى يصنعها الآخرون :

- مجلة «الاذاعة والتليفزيون» - ٢٧/٥/١٩٨٩ .

مولد عادل إمام فعلا
لكن صاحبه غايب للأسف!

لا أدرى ماذا كان يمكن أن يكون مصير فيلم «المولد» بدون عادل إمام.. مثل أفلام ومسرحيات كثيرة لم تكن لتقوم لها قائمة ولا يشاهدها مشاهد واحد لولا هذا النجم الموهوب الذى أنعم عليه الله بهذه النعمة الخرافية التى قد يدفع أى فنان كل حياته من أجلها ثم لا يظفر بها.. وهى حب الناس له واقبالهم على كل ما يقدمه لهم وتصديقه.. فهم يذهبون أولا من أجل عادل إمام وليأت الباقى بعد ذلك.. من معه.. ما هى القصة .. من هو المخرج لا يهم .. فلا فرق .

وهذا بالضبط ما ينطبق على فيلم «المولد».. فلو أننا أحضرنا بيتر اوتول وداستين هوفمان وجاك نيكولسون فى طائرة ليلعبوا بطولته معا.. فسوف يفشل حتما لأن الناس لن يجدوا شيئا لكى يروه.. لا قصة ولا سيناريو ولا إخراج.. ولكنه يمكن أن ينجح فقط بعادل امام .. واعتقد أنه وهو معروض الآن قد يحقق أعلى الايرادات لإسبوعين أو ثلاثة قبل أن ينكشف الأمر.. وهى ظاهرة سينمائية مصرية بحتة لا تحدث إلا فى مصر وبعادل إمام..

وهى ظاهرة بدأت من عشر سنوات أو أكثر وأحدثت إنقلابات فى السينما المصرية على كل مستوى .. إنقلاب فى مفهوم النجم وشكله ومواصفاته.. فتراجع فى حسابات الشباك والتوزيع نجوم مثل محمود ياسين وحسين فهمي وحتى نور الشريف.. ليتقدم نجوم مثل أحمد زكي ويحيي الفخراني.. وإنقلاب فى أجور النجوم جعل ثلاثة أرباع ميزانية الفيلم تذهب إليهم والربع فقط لكل الفروع الفنية الأخرى مما هبط بمستوى السينما إلى أدنى مستوى.. وانقلاب فى حسابات التوزيع الخارجي والداخلى والفيديو جعل تجار السينما يخنقون الصناعة كلها من قبرص

والسعودية والخليج لأن أحدا لم يعد يريد إلا عادل إمام لكي يكسب مئات الألوف مقدما وقبل تصوير لقطة واحدة.. فماتت كل الصفوف الثانية والثالثة من الممثلين وتجمدت الصناعة تماما - بالإضافة ألى عوامل أخرى طبعا - فلم تعد الفرصة ممكنة إلا أمام أفلام المقاولات.. ثم الانقلاب الأخطر في ذوق الجمهور نفسه الذى لم يعد يريد إلا هذا النوع فقط الذى يقدمه له عادل إمام.. فتراجعت ألوان ومدارس عديدة كان يقدمها نجوم ومخرجون وكتاب سيناريو آخرون لم يعد ممكنا أبدا أن تنافس عادل امام.. وصحيح أن بوادر التغيير بدأت تظهر أخيرا جدا مع نجاح فيلم **«المغتصبون»** بليلى علوى وإخراج سعيد مرزوق وحدهما و**«جحيم تحت الماء»** بسمير صبرى وإخراج نادر جلال وتصوير سعيد شيمى وحدهم.. ولكن بعد عشر سنوات على الأقل من كساد السينما المصرية تماما.

وليس عادل إمام مسئولا بالطبع عن نجاحه واقبال الناس عليه.. فهو ممثل موهوب إلى أقصى حد وبأكثر مما يختار هو نفسه أن يقدمه فى أفلامه فضلا عن الجاذبية الخارقة التى يملكها تجاه جمهوره وهى مسألة الهية بحتة ليس مدينا فيها لأحد.. ولكن هناك بالطبع متغيرات خطيرة وعديدة فى المجتمع المصرى نفسه والمزاج النفسى والإقتصادى وتركيب السينما المصرية من داخلها وراء امتداد هذه الظاهرة لعشر سنوات على الأقل ..

ولكن مسئولية عادل إمام الوحيدة والأكيدة هى أنه كان يمكن أن يستخدم ظاهرة الإقبال الخرافى على أفلامه ليصنع انقلابا من نوع آخر أكثر فائدة للسينما المصرية وللجمهور معا.. فيستغل قوته الكبيرة ليقلب مقاييس السوق وذوق الجمهور فى اتجاه إيجابى أكثر كان قادرا عليه بكل تأكيد.. فيختار أفضل القصص وكتاب السيناريو والمخرجين ليقدم أعظم الأفلام.. ولكنه لم يفعل .. فالمذهل أن النجم الأول الذى تذهب اليه أولا وقبل غيره كل السيناريوهات التى يكتبها كل كتاب السيناريو فى مصر. لا يقبل منها إلا أردأها غالبا وما يتفق فقط مع مزاجه هو الشخصى.. وما يريد هو نفسه أن يفعله على الشاشة .. والغريب أنه، وهو يقول دائما أنه مرتبط أولا بالجماهير العريضة ولا يريد أن يقدم شيئا متعاليا أو معقدا أو «معرقبا» وهو صادق تماما فى ذلك لأن عادل امام لا يكذب فعلا فى عمله ولا يقدم إلا ما يحس ويؤمن به فعلا.. إلا أن ما يقدمه فى النهاية بعد كل هذه الإختيارات العديدة.. لا يمكن أن يكون هو ما تحتاجه «الجماهير العريضة» من فنانها الأول الذى أقبلت عليه بلا

حدود.. فهو فى أفلامه الأخيرة كلها لا يفعل سوى أن يضرب كل الناس وتحبه كل النساء.. ولكن حول أى فكرة.. ومن أجل أى هدف.. لا شىء اطلاقا.. الخيط الوحيد الذى يمكن أن يربط بين هذه الأفلام و «الجماهير العريضة» هو أن بعض كتاب السيناريو الشطار يفتعلون له موقفا بطوليا عابرا أو جملة حوار ساذجة يسخر فيها من بعض المفسدين أو الأثرياء أو اللصوص الكبار لكى يضربهم عادل امام اما بالساطور أو بالمدفع الرشاش أو حتى بيده المجردة - ولكن الفولاذية - فينتقم للناس المطحونين فى الصالة وينفس عن سخطهم العاجز المكتوم من اللصوص الكبار.. ولكن من خلال «اللص الصغير» الذى يتحول إلى بطل شعبى والذى يجد فيه كل متفرج تعيس أو غلبان نفسه.. فيتصور أنه هو أيضا قادر على الانتقام.. أو أنه لم يعد هناك أى داع للانتقام أصلا ما دام عادل إمام قد قام بالمهمة بدلا منه.

وليس هكذا بالطبع تعالج المشاكل الاجتماعية.. فليست المسألة مجرد حقد وإنتقام أو انتهازية سياسية وتملق مشاعر الجماهير من كتاب سيناريو «ترزية» قادرين على تفصيل ثوب سياسى أو اجتماعى لكل فيلم عسكر وحرامية عبيط .. ففى فيلم «المولد» مثلا ينظر عادل إمام إلى إحدى العمارات الفخمة ويشتم ساكنيها فيرتاح الجمهور جدا وينبسط.. بينما عادل إمام نفسه فى الفيلم حرامى سرق خمسة ملايين دولار وبنى منها عمارات هشة سقطت على ساكنيها.. ولكنه «الحرامى بتاعنا» الذى نحبه فنغفر له كل شىء.. وهى مسألة خطيرة جدا أن نضع «اللص الصغير» فى مواجهة اللصوص الكبار.. ثم نصفق له باعجاب ما دام هو البطل الشعبى الذى انتصر عليهم !

والمشكلة الأساسية فى مرحلة عادل إمام الأخيرة التى تربع فيها على القمة بلا أى منازع هى الانفصال التام بين عادل إمام الانسان.. وعادل امام الممثل.. وكأنهما شخصان منفصلان تماما.. فهو كإنسان مثقف جدا.. واع جدا بكل مشاكل مجتمعه .. ملتزم جدا وشجاع إلى أقصى حد.. بل لعله أكثر فنانينا حركة وإيجابية فى القضايا العامة سواء التى ترتبط بمهنته نفسها أو بقضايا مجتمعه كلها حتى أكثر من الفنانين الذين يجيدون الثرثرة ورفع الشعارات.. وموقفه من قضية النقابات الفنية يؤكد ذلك.. ورحلته الخطيرة إلى أسيوط وحده وبمبادرة فردية منه لم يشاركه فيها أى فنان آخر خارج فرقته تؤكد ذلك.. ومحاولته لاقامة حفل لتأييد الأنتفاضة الفلسطينية التى أحبطها الآخرون تؤكد ذلك أيضا.

ولكن الغريب - بل المذهل - أن هذا الانسان الرائع يتحول الى شخص آخر تماما فى أفلامه ومسرحياته.. فهو يفعل فقط ما يتفق مع مزاجه الشخصى بدلا من أن يستخدم قوته الفنية والجماهيرية الفائقة فى رفع مستوى السينما والمسرح ولو بقدر مايستطيع.. بل أنه حتى فى السينما توقف عن موهبته الأولى وهى الإضحاك - وهو سلاح نبيل جدا ومحترم - وتحول إلى شاب حاقد وعنيف ومكشر باستمرار.. فى وقت أصبح فيه المشاهد المصرى محاصرا بالاكتئاب من كل جانب وفى أمس الحاجة لابتسامة واحدة ..

ولقد أصبحت المفارقة الغريبة فى ذروة تألق عادل امام.. هى أن أفضل المغامرات المسرحية الجميلة تجىء من خارج عادل إمام.. «فالبهلوان» يقدمها يحيى الفخرانى.. و «أهلا يابكوات» يقدمها حسين فهمى وعزت العلايلى.. و«إنقلاب» تقدمها نيللى وجلال الشرقاوى.. بينما مازال هو مبهورا جدا «بسيد الشغال» التى لا يمكن أن يذهب اليها أحد إلا من أجل أن يراه هو شخصيا ولا شىء آخر ..

وفى السينما أيضا تجىء أفضل الأفلام الآن من خارج عادل إمام.. فالصدفة وحدها هى التى جعلت بين العرض الخاص لفيلمه «المولد».. والعرض الخاص فى نفس القاعة لفيلم **«كتيبة الاعدام»** لنور الشريف وعاطف الطيب وأسامة أنور عكاشة.. ثلاثة أيام فقط .. ولم تكن المقارنة فى صالح عادل إمام على الاطلاق.. وهو الذى يملك كل الفرص والإمكانات الإنتاجية الرهيبة لصنع فيلم جيد يستطيع أن يفرض شروطه فيه كما يريد.. وتساءل الناس على الفور : ما الذى فعله عادل امام فى «المولد».. وما الذى فعله نور الشريف فى «كتيبة الاعدام» وهو لا يملك نصف امكانياته؟ وما سر هذا التناقض بين عادل إمام الموقف.. وعادل إمام النجم ؟

إننى دون عقد أى مقارنات .. قد أكون معجبا بمواقف عادل إمام من القضايا العامة التى قد لا أرى نور الشريف مشاركا فيها.. ولكننى فى نفس الوقت معجب أكثر بإختيارات نور الشريف لأفلامه وارتباطه بالاتجاهات الجادة والجديدة.. فصحيح أن الفنان هو موقف اجتماعى واضح وشجاع.. ولكنه عمل فنى أيضا وأولا والا أصبح زعيما سياسيا وهذا لا يكفى.. لأنه حتى دور الفنان السياسى أو الاجتماعى لا يكتمل إلا من خلال أعماله الفنية لأنها هى التى تصل وتقنع وتجذب وتؤثر فى «الجماهير العريضة» أكثر.. اذا كنا نريد أن نقول لها شيئا فعلا! ومع ذلك فان تفسير هذا التناقض فى تقديرى بسيط جدا.. وهو يتخلص فى نموذج «جيمس

بوند» الذى يقوم على شيئين فقط : أنه يضرب كل من يقابله بالصدفة فى أى فيلم.. وأن كل النساء وعلى الاطلاق وبلا أى مناسبة يقعن فى حبه.. ولأسباب لا أدعى أننى أعرفها يريد عادل إمام أن ينقل هذا النموذج إلى السينما المصرية - سواء كان يقصد ذلك أو لا يقصده - ودون أن يكون لا هو ولا السينما المصرية صالحين لذلك ولا هو مطلوب أصلا.. فجيمس بوند مثلا عميل بريطانى أصلا يعمل غالبا فى خدمة المخابرات الامريكية يتلقى أوامر بتكليفات معينة.. فالرجل اذن يؤدى واجبه.. و«رامبو» نفسه يقوم بمغامرات بطولية من وجهة نظره كأن يحطم فيتنام كلها مثلا وبمفرده بحثا عن أسير أمريكى مفقود فتكون الدوافع «وطنية» فى الأساس سواء اتفقنا معها أو اختلفنا.. ولكن ما الذى يحارب من أجله عادل إمام فى أفلامه ؟

أنه فى نهاية «المولد» يربط نور الدمرداش زعيم العصابة الخطيرة بالسلاسل فى حجر يلقيه فى النيل بمنتهى البساطة ودون أن نعرف كيف لا يقاومه هذا المجرم العاتى ولا عصابته الخرافية.. ثم بعد أن يلقى رجلا فى النيل مربوطا بحجر - حتى لو كان مجرما - يحتضن حبيبته يسرا ويبتسم فى سعادة نبيلة جدا ويقول أنه سيبنى بفلوسه بعد ذلك مدارس ومستشفيات .. وهكذا يفلت بكل جرائمه بلا عقاب ويفوز بالحب والملايين ويعيش فى تبات ونبات دون حتى العقاب الأخلاقى الذى توقعه السينما المصرية عادة على الأشرار من أول استفان روستى إلى فريد شوقى.. ولكن خطورة جاذبية عادل إمام المخيفة هى أنها حولت القاتل إلى بطل شعبى من حقه أن يفعل ما يريد - مادام عادل إمام - ثم يفلت من العقاب..

فى أحد مشاهد الفيلم قبل ذلك يكون لصا مطاردا وجائعا ومفلسا لا يملك إلا جنيها قديما ممزقا. فيدخل به إلى دكان بقال ضخم عرضه ستة أمتار.. ويطلب منه رغيفا وقطعة جبن.. ويرفض البقال الجنيه الممزق وهذا من حقه تماما.. فيضربه عادل إمام على قفاه ويخرج من الدكان ببساطة شديدة دون أن يضربه البقال الضخم الذى عرضه ستة أمتار.. وهنا نحس على الفور أن هذا البقال هو مجرد كومبارس غلبان يعرف أن هذا عادل إمام شخصيا وأنه طبعا لا يمكن أن يضربه.. فيفقد العمل كله مصداقيته.. وهى مسألة خطيرة جدا فى الفن.. أن تصبح الشخصية التى أمامك هى النجم فلان وليس الشخصية نفسها.. والا فمن الذى يمكن أن يصدق بالمقاييس الشكلية - والحجمية نفسهما - أن يضرب عادل إمام مثلا مصطفى متولى ؟

ولست معترضا شخصياً على أن يضرب عادل إمام كل من يظهر بالصدفة فى أفلامه بما فيهم المخرج وكاتب السيناريو .. فهذا من حقه مادام الآخرون يوافقون رغم أن مؤهلاته الجسدية لا تسمح بذلك.. ولكن بشرط أن يفعل هذا بمنطق معقول ومقنع.. وهو منطق الكوميديا والفارس بالذات الذى يسمح بأن يضرب «الرجل الصغير» العصابة الشريرة لكى نضحك نحن وكما كان يفعل شارلى شابلن.. أو كما يحدث فى أفلام ميكى ماوس دون أن يعترض أحد.. ولكن المشكلة هى أن الجميع يفعلون هذه الأشياء فى أفلام عادل إمام بمنطق جاد جدا وينتظرون أن نصدقه.. إن الوسيلة الوحيدة لكى يتغلب تكوين جسدى وشكلى مثل عادل إمام على كل خصومه.. هى استخدام العقل والذكاء الانسانى «للرجل الصغير» وهو نموذج موجود فى السينما العالمية كلها.. ولكن المشكلة هى أنه مصمم على أن يضرب الجميع «بالبونيه» و«الروسية» و«المقص».. وبالقفز والجرى وتسلق الأسوار والمواسير والكبارى والأتوبيسات وعربيات النصف النقل التى تنهب الشوارع نهبا دون أن يمسك به البوليس ولا الحرامية ولا الجن الأزرق.. وهو مشهد حدث بالفعل فى هذا الفيلم الذى هو «مولد» فعلا لعادل إمام فعل فيه كل ماتشتهى الأنفس – ونفسه هو شخصيا أولا – ولكن صاحب المولد الذى هو المخرج سمير سيف كما هو مفروض كان غائبا تماما فترك أشياء غريبة تحدث على مستوى الإثارة والحركة أو «الاكشن» الذى يعتقد أنه السينما الوحيدة فى العالم والذى كنا نتصور أنه بارع فيه وعلى حساب أى قيمة أخرى للسينما .. فحتى فى هذا المجال فنحن لا نفتقد المنطق والمعقولية فقط .. وانما نكتشف ولأول مرة مع سمير سيف أن التنفيذ نفسه ردئ وملىء بالاخطاء.. فالناس تقع بمجرد أن يلمسها عادل إمام بشكل عبيط .. والمعارك مضحكة جدا بدون أى كوميديا .. وهو يسطو على بيت ما فيقفز على السقف ليقع به بالضبط فوق سرير بين شاب يضاجع فتاة.. وفضلا عن أن المشهد مسروق من فيلم أجنبى هو حتى لا يضحكك.. فكل المقصود منه أن يرهب عادل إمام شابين وفتاة فى شقة يخافون منه ويضربهم ويذلهم ويخضعون له برعب بلا أى سبب.. ولمجرد أن يرى من هذه الشقة «فيللا» فخمة مواجهة تسكنها عصابة خطيرة تقودها امرأة حسناء هى ليزسركسيان.. فيقتحمها هى أيضا ليسرق الخزينة ويضرب كل العصابة التى تمسك المسدسات وهو لا يمسك شيئا أبدا إلا دعاء الوالدين بمجرد أن يضرب الجميع ويطفى النور مثل مشاهد ميكى ماوس فى أفلام «الكرتون» وبعد ذلك تقع

زعيمة العصابة الحسناء فى حبه من بين كل البشر.. فترفع المسدس فى وجهه وتقول له «تعالى .. عاوزاك» ثم يحدث شىء مضحك جدا.. وهو أن تعطيه المسدس لأنه أولا سبع البرمبة اللى ماحصلش الذى تحتاجه العصابة فى عملياتها الخطيرة جدا والتى نكتشف رغم ذلك أنها لا تزيد على حمل شنطة دولارات إلى قبرص.. ثم لأن هذه الحسناء الفاتنة المجرية أعجبت به من أول نظرة وبعد مشهدين فقط كانت تقول له «زوجتك نفسى».

وليس هذا نقدا للفيلم على أى حال لأنه مجرد قصة أطفال ركيكة فى فيلم هندى وزنه ٢٨ كيلو لأن الموضة الآن هى «الهندى» واميتاب باتشان. من العبث مناقشته بشكل جدى إلا من حيث خطورته على فنان موهوب كعادل إمام نفسه.. وتجىء الصدمة الحقيقية فيه من السيناريو الذى كتبه محمد جلال عبد القوى والمفروض أنه كاتب متمرس فى الدراما التليفزيونية وكتب أشياء كثيرة جيدة.. ولكن يبدو أنه تصور أنه يغزو السينما لأول مرة بكل توابلها العبيطة والمهلهلة التى يمكن أن «تكسر الدنيا» من ضرب وجرى وشغل عصابات وميلودراما تبكى فيها أمينة رزق.. وإلا فما هى علاقة حكاية المولد الذى يتوه فيه عادل إمام الطفل من أمه لكى يلتقطه عبد الله فرغلى ويحوله الى حرامى.. بكل ما رأيناه بعد ذلك قبل أن يعود الإبن إلى أمه بعد ثلاثين سنة.. وماذا لو أننا حذفنا هذه البداية والنهاية وتعرفنا على عادل إمام مباشرة وهو عضو فى عصابة ويريد أن يتوب ليبدأ حياة جديدة.. المشكلة أن جلال عبد القوى يريد أن يستفيد أيضا من حواديت يوسف وهبى وأمينة رزق والعيال التايهين لكى يبكى الناس أيضا على أم تبحث عن إبنها الذى نسيها تماما ثم تذكرها فجأة بعد ثلاثين سنة فبدأ يراها فى المنام وهو صاحى.. وياسلام بقى كمان على حكاية البنت يسرا التى تكتشف أن أخاها عادل إمام ليس أخاها فتقبله من فمه بشبق وتتزوجه لأنها تكتشف فجأة أنها كانت تحبه بس ماكانتش واخدة بالها.. واذا كانت يسرا هى الشىء الجيد الجميل الوحيد فى هذا الفيلم هى وإيمان وتصوير سمير فرج.. فهناك مشكلة خطيرة جدا تحدث فى أفلام عادل إمام لأول مرة.. هى أننا حتى لم نعد نبتسم فى اللحظات النادرة التى يحاول أن يتذكر فيها أنه كوميديان عظيم تجاهل موهبته الأولى .. لأن «الإيفيهات» من نوع «هو احنا ليلتنا بيضة بالصلاة ع النبى والا حاجة؟» تكون قديمة ومستهلكة فى فيلم بارد كالصقيع المفتعل الذى يهزأ بعقولنا.. وهى مسألة قد يقبلها الجمهور من نجمه الأول مرة ومرتين

وثلاثا.. ولكنه لن يقبلها في المرة العاشرة.. وهو الخطر الذى لابد أن يبدأ عادل إمام في دراسته باهتمام.. فليلى علوى تنجح الآن بمفردها.. وسمير صبرى ينجح بمفرده.. وسماح أنور تكسر الدنيا بمفردها.. وأفلام مخرج اسمه اسماعيل حسن تكتسح.. فحتى مقاييس السوق نفسها يمكن أن تتغير.. وأعتقد أن حجم الحب في هذا المقال واضح جدا لعادل إمام.. فأنت لا تغضب بهذا العنف إلا من أجل من تحبهم وتدرك قيمتهم .. وبشرط أن يصدقوك هم أولا .. فاذا لم يصدقوا.. فكل واحد يحاسب على لغلوغه !

- مجلة الاذاعة والتليفزيون -٢٢/٧/١٩٨٩.

الجحيم الذى نرحب به تحت الماء
والمغامرة الشجاعة للدخول فى المجهول !

تضعنا السينما المصرية الآن فى معادلات صعبة.. تؤدى إلى اختيارات أصعب.. فالفيلم الجيد من حيث الموضوع أو التناول الاجتماعى.. كثيرا ما يلجأ الى الخطابية والمباشرة.. وقد يكون أسلوبه السينمائى أيضا تقليديا كسولا أو حتى متخلفا. وقد يكون مستواه السينمائى متقدماً ولكن ملىء بالجهامة والاكتئاب، واحنا مش ناقصين، أو تكون اللغة السينمائية راقية ولكن البناء الدرامى هش أو مفكك أو ملىء بالثرثرة المجانية.. أو بالغرق فى المشاكل الذاتية الخاصة جدا بالسيد المخرج شخصيا بحيث لا تعنى ولا تصل أصلا إلى غيره.. ولو عثرنا على الشكل المتقدم نفتقد المضمون.. أو نرحب جدا بالمضمون الواعى والجرىء ولكن ونحن نعلم جيدا أننا نجامله على حساب الشكل أو حتى التنفيذ الركيك.. فى الوقت الذى نرحب فيه بالجرأة فى تجديد الأسلوب على حساب المتعة شرط أى عمل فنى لكى يصل الى الناس.. وبعد أن اختلط الحابل بالنابل فى عملية الإبداع فى السينما المصرية لم يعد أمامنا إلا أن نتلقف أى عنصر جديد ومتقدم فى أى فيلم على حساب العناصر الأخرى ونحن متأكدون تماما من أن هذا خطأ.. ولكن ماذا نفعل وقد أصبح هذا هو أفضل الموجود؟

قواعد النقد الفنى التى تعلمناها فى الكتب والمعاهد - اذ كنا قد تعلمنا شيئا أصلا - ومن الأعمال الفنية نفسها.. تقول أن الفن لا يقبل التجزئة.. وأنه لا يمكن فصل الشكل عن المضمون.. ولا السيناريو عن الإخراج .. ولا «النية» عن التنفيذ.. فالعمل الفنى كله عضو متكامل لابد أن تتوحد عناصره فى نماذج لا يمكن تمييز الحدود الفاصلة بين عنصر فيه وبقية العناصر.. وقواعد مدرسية كلاسيكية عديدة

أخرى يعرفها أى طالب سنة أولى فى أى معهد فنى.. ولكنها قواعد مع احترامى الشديد لأساتذتنا العظام الذين وضعوها - وهم على حق طبعا من أول أرسطو الى محمد مندور - لا علاقة لها بالواقع .. فهى محلقة فقط فى الفراغ المثالى لما يجب أن يكون .. ومن واجبنا فعلا أن ندرسها ونستوعبها جيدا ولكن لكى نبقيها فقط فى مؤخرة رؤوسنا دون أن نقع فى خطأ تطبيقها على الأعمال الفنية - التى نراها فى بلادنا على الأقل - بشكل ميكانيكى حديدى جامد.. لأن هذا التطبيق الحسابى المدرسى قد يكون أكثر خطأ من عدم معرفة هذه القواعد أصلا والنقد على الفاتورة.

والصحيح من تجربتى المتواضعة مع السينما المصرية.. هو إخضاع هذه القواعد المدرسية أولا لواقع السينما التى خرج منها الفيلم.. بل وظروف البلد كلها التى تصنع هذه السينما .. وعلاقة فيلم كذا بالتحديد بالأفلام «المجاورة».. بل وعلاقته ليس فقط بكل تاريخ السينما المصرية السابق له.. بل وتاريخ مخرجه نفسه وتطوره وظروفه من أول فيلم إلى آخر فيلم.. فقد يكون مخرجا بدأ جيدا فعلا ولكن طحنته و«فرمته» ظروف انتاج وتوزيع رديئة تكفى لاغلاق هوليوود نفسها.

هذه كلها - وقد أكون مخطئا - عناصر خارج العمل الفنى لابد أن تنعكس عليه وعلى صانعيه.. ويقتضى النقد الموضوعى المنصف - بدون أى عنجهية أو استعلاء على أى فيلم مهما كان مستواه - أن نضع كل فيلم فى إطارها.. لا بهدف التغافل عن القيم الفنية والموضوعية الحقيقية التى لابد منها.. وإنما بهدف الإبقاء على هذه الصناعة نفسها حماية لها من أن تنتهى تماما .. وحماية حتى لأى عنصر جيد يمكن أن يتصادف وجوده فى فيلم قد يفتقد كل العناصر الأخرى.. تشجيعا لهذا العنصر لكى يستمر على الأقل إلى أن تتوافر له ظروف أفضل.. وإلا أدى تطبيق «النظرية الكلية» فى النقد إلى ذبح أفلامنا كلها.. لأن مسألة أن العمل الفنى هى كل عضوى واحد ومتكامل لا تنطبق فى الواقع على أى فيلم مصرى.. فكلها بصراحة وبكل أسف تمشى جنب الحيط إذا كانت قادرة على المشى أصلا .. ولا يتوافر فى أى منها كل شروط العمل الفنى المكتمل كما جاءت فى الكتب .. فهل نذبح كل الأفلام ونقعد على القهوة.. أم نكتفى بقراءة الكتب وتلاوة النظريات ؟

وأعلم أنها مقدمة طويلة ولكنها ليست متعلقة بفيلم واحد ولكن بقضية أصبحت عامة الآن ولابد من الإشارة إليها ونحن نبحث عن قواعد صحيحة - حتى إمام ضمائرنا إن لم يكن إمام القارىء - لتناول هذا الفيلم أو ذاك.. وما الذى يحكمنا

بالتحديد ونحن نقبل هذا الشيء ونرفض ذاك ؟

وربما كنت أكتب هذه المقدمة كنوع من محاكمة النفس فى الواقع.. بعد أن لاحظت شخصياً أننى أصبحت أقبل الآن وأرحب ببعض الأفلام التى كنت أرفضها بلا مساومة منذ عشر سنوات مثلا.. عندما كنت ناقداً «شابا» متحمساً جدا وغاضبا و«مكشراً» باستمرار أطالب الجميع بأن يطبقوا النظريات والمثاليات وإلا علقتهم على أقرب شجرة.. فهل أصبحت «مساوما» أو «مهادنا» الآن أو أكثر «طراوة»؟ لا طبعا.. ولكنى ببساطة أصبحت مدركا أكثر للتردى الفظيع الذى أصاب السينما المصرية فى هذه السنوات العشر مما يجعل تحقيق أى عنصر جيد فى أى فيلم هو أقرب الى المعجزة.

وربما كنت أكتب بدافع من الإحساس بالذنب لأننى أنوى أن أرحب بفيلم أرفض فيه أشياء كثيرة جدا لو أنه جاء مثلا من السينما الأمريكية أو الفرنسية.. ولكنه فى ظروف السينما المصرية بالذات لابد أن يرحب به ويشجعه أى تقييم عادل ومنصف لا يكتفى بتطبيق النظريات متجاهلا تماما واقع هذه السينما.

واقع السينما المصرية الآن يقول إنها مكررة جدا ومملة ومستهلكة فى موضوعات لم تخرج عنها طوال ستين سنة.. الحارة والقصر والكباريه.. فمجرد تغيير «المناظر» أصبح انجازا خطيرا.

وواقع السينما المصرية يقول إنها لم تعد مستهلكة فقط فكريا أو موضوعيا.. وانما مستهلكة ميكانيكيا أيضا.. بمعنى أن الاستوديوهات والمعامل هى هى من أيام شرفنطح وتوجو مزراحى.. والكاميرات والمعدات والأجهزة التى اخترعوها لتشتغل «بالمانفيلا» وتصور الأراجوز وخيال الظل .. مازالت هى التى نطالب السينمائيين بأن يعملوا بها ليقدموا القضايا الموضوعية النابعة من المضمون المتناسق مع المهموز الشعرى للواقع التحتى فى بولاق الدكرور وعرب المحمدى.

ولست أسخر من أحد لأننى شخصيا كنت أكثر من استخدم هذه الكلمات.. ولكنى أصبحت أرحب الآن بكاميرا تستطيع أن تصور تحت الماء وفى ظروف سينما صعبة ومتخلفة لاتستطيع توفير كاميرا تصور فوق الماء.

وعندما لا تكون لدينا ستوديوهات ولا شركات ولا أى هيئات سينما حكومية تستطيع أن تشترى كاميرا ولا «موفيولا» ولا «شاريوه» وتترك ذلك لجهود المعلمين والأسطوات العظام الذين وضعوا نقودهم فى السينما.. بينما مليونيرات السينما

يكسبون على الجاهز.. يصبح لابد من تحية مصور سينمائى فنان ومجنون وعاشق حقيقى للسينما مثل سعيد شيمى الذى يشترى الكاميرا الخاصة به على حسابه.. ثم يطورها ويصنعها على حسابه بحيث يضيف اليها «هاوسنج» أو غطاء خاصا يجعلها قابلة للتصوير تحت الماء ومع تصنيع معداتها ومصادر اضاءتها مستعينا بالعبقرى «أوهان» أعظم مهندس ومخترع فى تاريخ السينما المصرية.. والذى صنع معجزات وبنى استديوهات بمفرده عندما كان رجال السينما فى مصر عظماء ومازال يعيش بيننا دون أن يقدر قيمته أحد فيذكره بكلمة أو بجائزة أو حتى بتمثال يستحقه عن جدارة..

أن يصنع سعيد شيمى هذه الكاميرا التى تصور تحت الماء هو وأوهان بمفردهما.. فتفشل مرة.. فيعيدان صنعها وتعديلها مرة أخرى وبمعزل عن أى هيئة سينما حكومية المفروض أن تتولى هى صنع هذه الأساسيات وتطويرها وتوفيرها لكى يتوفر الفنانون لإبداعهم.. بل وبمعزل حتى عن أى شركة أو منتج خاص مستعد لانفاق مليم على السينما التى كسب منها الملايين.. لأن واقع الأمر أنه ليس عندنا شركات سينما ولا منتجون ولا حتى سينما.

ثم عندما يتدرب سعيد شيمى هذا ومعه المخرج المجنون وعاشق السينما الحقيقى هو الآخر نادر جلال على الغوص تحت الماء لشهور عديدة انتظارا لأى تجربة جديدة لتصوير أى فيلم تحت الماء.. ثم عندما يتحمس فنان حقيقى مثل سمير صبرى لتجربة كهذه فينفق فلوسه على انتاج فيلم كهذا يتم تصويره تحت الماء.. وببذخ واضح لم يبخل عليه بشىء.. فأننا لابد أن نرحب بهؤلاء الفنانين جميعا ونحيى مغامرتهم ونشجعها لأنهم حاولوا أن يقدموا إضافة ما – ولو شكلية – للسينما المصرية التى يأكلون منها عيش .. بينما وقف الجميع يتفرجون على هذه السينما وهى تتراجع وتتكرر حتى تحتضر مكتفين باستهلاك الأجهزة المستهلكة أصلا فى صنع أفلام المقاولات وعليش دخل الجيش !

وصحيح أن مشكلتنا هى التصوير فوق الماء وليس تحت الماء.. ولكن من الغرور الشديد و«النطاعة» التى بلا حدود أن نطرح هذه الفلسفات عندما نشكو من تعفن موضوعات وحتى معدات السينما المصرية.. ثم نتجاهل جهود الذين يفكرون مرة فى صنع شىء مختلف وبفلوسهم وجهودهم البدائية.. بينما كل هذه المعدات متوافرة وبأحدث تكنولوجيا فى السينما المتحضرة التى حلت كل المشاكل وتجاوزتها منذ زمن

بعيد وتركت للفنان حرية التجديد والمغامرة والحلم «بلبن العصفور» لو أراد .

واعترف بأنني في فيلم «جحيم تحت الماء» كنت مبهورا بهذا الذى أراه لأول مرة .. وفي ظروف صعبة جدا.. فنحن في أمس الحاجة أيضا لمجرد تغيير الشكل .. ومغامرة الدخول في المجهول.. وتجربة قصة جديدة في مكان جديد.. وإضافة كاميرا أو مصباح إضاءة أو مجرد مسمار لأدوات سينما ورثناها من عزيزة أمير واستيفان روستى.

وبصراحة لم تكن مشكلتى فى هذا الفيلم أن الحدوتة هى حدوتة حب وغيرة وغدر خيانة وغرام وانتقام ومغامرات عصابات خرافية حول كنز من الماس مدفون تحت الماء.. كما لم تكن مشكلتى أن سمير صبرى غنى ورقص وضرب منطقة البحر الاحمر كلها وما جاورها.. وأحبته ليلى علوى وليلى شعير وليلى مراد وليلى العامرية.. فهذا من حقه مادام الجميع يضربون الجميع الآن من عادل إمام إلى يونس شلبى.. فعلينا أن نذكر على الأقل أنه أنفق فلوسه على تجربة جديدة فى السينما المصرية وأضاف إليها شيئا .. فتحية بلا أى تردد لسعيد شيمى بطل هذا الفيلم الحقيقى ولنادر جلال وسمير صبرى.. ومع الاعتذار مؤقتا لأرسطو والدكتور مندور !

- مجلة «الاذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٩/٧/٢٩.

«جحيم تحت الماء!»
مغامرة جديدة فى السينما المصرية تستحق التحية !

التجربة الجديدة التى تثير اهتمام مشاهدى الفيلم المصرى الآن.. هى تجربة التصوير تحت الماء.. وهى ليست جديدة بالطبع للسينما العالمية التى قدمت أفلاما عديدة يجرى تصوير معظم أحداثها تحت الماء.. ولكنها بالنسبة لجمهور الفيلم المصرى ظلت قاصرة حتى الآن على مشاهدة هذه الأفلام الأجنبية.. حتى أنه اعتبرها نوعا من الخوارق التى تأتيه من العالم الخارجى مثل برنامج «عالم البحار» مثلا .. أما أن يشهد نفس هذا الجمهور شخصيات مصرية تتحدث باللغة العربية تنزل تحت الماء بملابس «الغطس» وأقنعة الاوكسجين التى يراها فقط على «الخواجات» .. فلقد كان هذا هو الجديد والمثير الذى يحدث لأول مرة .

والغريب أن تأتى هذه المغامرة العجيبة من سمير صبرى الذى كان آخر من يتوقع أحد أن يقدم عليها .. فهو مذيع وممثل ومغنٍ وراقص تعود الجمهور أن يراه يمارس كل هذه الأشياء على شاشة التليفزيون ثم السينما .. ولكن أن يراه فى دور هذا المغامر الجسور الذى يبحث عن كنز من الماس فى أعماق البحر ويتعرض لمخاطر عديدة فى هذا العالم السفلى المجهول .. فلقد كانت هذه هى المفاجأة الكاملة التى أدت الى نجاح فيلم «جحيم تحت الماء» نجاحا ربما لم يكن يتوقعه سمير صبرى نفسه.. ولا كاتب السيناريو صلاح فؤاد أو المخرج نادر جلال..

الوحيد الذى توقع نجاح التجربة هو بطلها مدير التصوير سعيد شيمى.. ولكنه يعترف بأنه كان يحس بأن المسألة كلها تدخل فى باب المجازفة التى يمكن أن تنجح

فعلا.. ولكن ليس إلى هذا الحد الذى لمسه بنفسه.. حينما تسلل إلى أحد عروض الفيلم ليراه بين الجمهور العادى ويعرف ردود فعله.. ففوجىء بأن الناس منبهرون إلى أقصى حد بأشياء سيأتى ذكرها بعد قليل !..

والقصة بدأت بسعيد شيمى نفسه.. وهو واحد من أنجح المصورين فى السينما المصرية الآن.. ورغم ازدحامه بالعمل فى أفلام جيدة أحيانا ورديئة غالبا.. فلقد كان يحس – مثل معظم مصورى السينما المصرية الآن – أنه يعمل ضمن آلة سينمائية لا يرضى عنها تماما لأنه لا يحقق نفسه من خلالها.. فهو «يصور» والسلام أشياء ما أنزل الله بها من سلطان.. ولكنه لابد أن يعمل كمجرد «ترس» فى هذه الآلة التى تستهلك كل المشاركين فيها.. وهو على أى حال آخر من يمكن أن يحاسبه أحد – كمصور – على مستوى السيناريو أو الإخراج أو التمثيل.. فبدون تفوق حقيقى لهذه العناصر الثلاثة.. لا يمكن لأى مصور أن يحقق مستوى فنيا يمكن أن يحقق له جزءاً من طموحه ..

مغامرة فنية جديدة

وخطر لسعيد شيمى أنه مادامت الأمور هكذا ولا يمكنه هو بالذات تغييرها – باعتباره ليس صاحب العمل الحقيقى – فلا بأس من الإقدام على مغامرة فنية جديدة فى مجال التصوير على الأقل الذى يعرفه.. وكان مبهورا بفيلم «**٢٠ ألف فرسخ تحت الماء**» المأخوذ عن إحدى قصص چول ڤيرن منذ أن رآه فى الستينات.. وحيث تدور كل الأحداث تحت الماء.. فخطر له أن يصنع شيئا مشابها الى حد ما فى السينما المصرية.. وتوافقت فكرته هذه مع صديقه المخرج نادر جلال الذى عمل معه فى أكثر من فيلم.. والذى عرف بإجادته التامة لأفلام الحركة المثيرة أو «الاكشن».. وسرعان ما بدأ الاثنان يعدان نفسيهما لمغامرة جديدة لم يكن لديهما بعد أى تصور عملى لكيف تكون.. وبدأت المغامرات بتدريبات للغطس تحت الماء على شاطىء «الغردقة» على البحر الاحمر كأى غواصين محترفين.. ومن خلالها درسا درجات اللون والضوء تحت الماء على مسافات متعددة.. فاكتشفا مثلا أن اللون الاحمر يختفى تماما بعد سبعة أمتار تحت سطح الماء.. مما يسبب عقبات معينة لأى محاولة تصوير لابد من التغلب عليها.. كما اكتشفا أن الاضاءة العادية لا تكفى تحت الماء بالطبع.. ليس فقط من حيث المقدار ولكن من حيث المعدات نفسها ومصادر النور.. ولكنها

كلها كانت مشاكل هينة بالنسبة لضرورة تصنيع كاميرا خاصة تصلح للتصوير تحت الماء..

وكل هذه مشاكل محلولة بالطبع فى السينما العالمية التى وصلت الى تكنولوجيا متقدمة جدا لا تعجز عن تحقيق أى شىء يمكن أن يحلم به المخرج أو المصور.. ولكنها مع ظروف السينما المصرية الصعبة تصبح مستحيلات مستعصية.. ومن هذه الزاوية فقط يمكن تصور حجم الجهود الخارقة التى بذلها هذا المصور المجنون سعيد شيمى ليأخذ كل شىء على عاتقه بل وعلى نفقته الخاصة من تصنيع كاميرا تصلح للتصوير تحت الماء إلى إعداد كل ملحقاتها ومصادر اضاءتها..

وكانت الفكرة قد وصلت الى أسماع سمير صبرى الذى قرر أن يخوض مغامرة أكبر.. وهى انتاج الفيلم على مسئوليته لكى ينجح أو يفشل فلا أحد يدرى بالضبط .. ولكن لابد أن تكون قد استهوته بالطبع أن يلعب هو شخصيا دور أول مغامر عاشق فى فيلم مصرى تحت الماء !..

والقصة فى هذا النوع من الأفلام لا تكون مشكلة عادة.. فالمهم هو توفير أكبر عدد من المشاهد يمكن تصويرها تحت الماء.. ولم تكن المسألة صعبة بالطبع لكاتب السيناريو الجديد صلاح فؤاد الذى بدأ يظهر فى السنوات القليلة الأخيرة.. بخبرة لا يدرى أحد من أين اكتسبها بمواصفات الفيلم التجارى الناجح.. فهو يعرف بالضبط ما الذى يريده جمهور هذا النوع من الأفلام.. وكانت اسهمه قد ارتفعت إلى حد كبير بعد النجاح المكتسح الذى حققه فيلم «سلام ياصاحبى» الذى لم يفعل شيئا سوى أن أعاد كتابة فيلم «**بورسالينو**» الفرنسى ولكن بعد أن حول آلان ديلون الى عادل امام.. وجان بول بلموندو إلى سعيد صالح.. ومع تحويل كل الأشياء بعد ذلك الى الجو الشعبى المصرى «الحراق» الذى يعجب جمهور «الترسو» .. نجحت المسألة تماما.. رغم أن نفس «بورسالينو» كان قد تحول مع المخرج «الجاد جدا» داوود عبد السيد إلى طبعته المصرية فى فيلم «**الصعاليك**» ففشل فشلا ذريعا رغم نور الشريف ومحمود عبد العزيز..

فلم يكن صعبا اذن على صلاح فؤاد فى «جحيم تحت الماء» أن يعثر على قصة غريبة الشأن تبدأ بسمير صبرى مغنياً فى أحد الملاهى الليلية.. يحب ليلى علوى الفتاة خارقة الجمال التى يريدها لنفسه رجل من كبار الأثرياء هو عادل أدهم فيسعى إلى إفساد قصة حبهما وزواجهما.. بدسيسة دبرتها لهما ليلى شعير –

ممثلة قديمة عادت إلى التمثيل بعد انقطاع طويل - التى هى فى نفس الوقت صديقة ليلى علوى.. ولكن التى تريد سمير صبرى لنفسها.. فتسعى إلى التفريق بالخديعة بين الحبيبين..

وتبدأ قصة أخرى تماما لرجل الأعمال عادل أدهم الذى تصادفه مشكلات مالية عويصة تؤدى إلى إفلاسه.. وفى مركب ما لا ندرى لماذا يركبها بالضبط .. يكتشف أن هناك عصابة تحاول تهريب شحنة من الماس إلى هولندا.. فيقتل حارس الشحنة.. ويلقى بالماس تحت الماء فى مكان خفى إلى أن يتمكن من إخراجه بعد ذلك ليحل به كل مشاكله المالية..

فى تلك الأثناء ولأسباب لا يفهمها أحد بالضبط .. يكون سمير صبرى قد ترك عمله كمغنى فى الملهى الليلى وتزوج وماتت زوجته بعد أن أنجب منها طفلا جميلا شقيا كالعادة.. وذهب إلى الغردقة على البحر الأحمر ليعمل مهندسا أو خبير غطس لا أدرى شخصيا - هذه الأشياء ليست مهمة عادة فى الفيلم المصرى - وليعقد صداقات مع الصيادين ويصبح زعيما لكل المنطقة !..

وهنا يعود عادل أدهم بزوجته خارقة الجمال ليلى علوى إلى الغردقة لينتشل كنز الماس الذى أخفاه تحت الماء.. فتتجدد قصة الحب الفاشل القديم بين ليلى علوى وحبيبها الأول الذى فرقت بينهما وبينه الأقدار.. وعادل أدهم طبعا ..

وبينما يدور أحد خطوط الأحداث حول التقاء هذه العلاقة الثلاثية من جديد.. حيث تقع ليلى فى حب الطفل الظريف قبل أن تكتشف أنه ابن حبيبها السابق.. وتقاوم فى نفس الوقت عواطفها القديمة التى تدفعها الى أحضان سمير صبرى لأنها «ست شريفة» لا يمكن أن تخون زوجها مهما كان شريرا.. يستغل عادل أدهم الزوج الشرير هذه العاطفة القديمة فيما يشبه عقد صفقة مع سمير صبرى لكى ينتشل له كنز الماس المفقود تحت الماء .. لأنه لابد أن يكون طبعا خبير «الغطس» العالمى الوحيد القادر على ذلك ..

أما خط الأحداث الآخر الذى يتصاعد بالإثارة الى ذروتها.. فهو اكتشاف العصابة صاحبة شحنة الماس الأصلية أن الذى سرقه منها هو عادل أدهم.. وأنه أخفاه تحت الماء.. فتبدأ مطاردة سمير صبرى من ناحيتها ليستخرجه لها.. ولكى نغرق فى «حرب العصابات» المتبادلة والكر والفر الذى لابد أن نتوقعه فى مثل هذه الأفلام.. لكى يغطس سمير صبرى تحت الماء بحثا عن الكنز المتصارع عليه من كل

الأطراف.. ولكن الذى يهوى إلى عمق سحيق متبعثرا بين الأسماك فلا يفوز به لا هذا ولا ذاك.. ويسترد سمير صبرى ابنه الذى خطفته العصابة.. ولكي تعود إليه حبيبته ليلى علوى التى هى حقه «الشرعى» قبل أن يسلبها منه عادل أدهم .. فلابد من قتل هذا الشرير بأحد السهام المائية لكى يخلو الجو للعاشقين ..

ولم يكن هو ..

وبعد أن يكون سمير صبرى قد حقق كل ما يريد .. غنى ثلاث أغنيات .. وضرب ثلاثين أو أربعين حرامى من أعضاء العصابات المختلفة.. وغاص تحت الماء «ببدلة الغطس» المعروفة وأنابيب الاكسجين التى تستهوى الجمهور.. دون أن يعرف أحدا أن هذا الذى رأوه فى دور سمير صبرى تحت الماء لم يكن هو حيث لم يغطس ولا مرة.. وإنما كان هو المخرج نادر جلال نفسه الذى حل محله حيث لا يظهر وجه أحد من خلف قناع الاوكسجين.. ولكن هذا سر أرجو الا تنقلوه لأحد.. لأن تجربة الإقدام على تصوير فيلم كهذا لأول مرة.. هى تجربة يستحق التحية عليها سمير صبرى بلا أدنى شك.. وسعيد شيمى.. ونادر جلال.. وكل المشاركين فيها.. لأنها تجديد لدماء السينما المصرية ومغامرة بالخروج عن المألوف والمكرر.. ومادام الجمهور خرج من الفيلم مبسوطا إلى أقصى حد.. فنحن مبسوطون أيضا ونرحب بأى تجربة جديدة!!..

- مجلة أسرتى - ١٩٨٩/٨/٥.

هذه المرأة المظلومة فى « برجوان »
أو فى غيرها.. هل هناك فرق ؟

يكتسب كل فيلم لحسين كمال أهمية خاصة لأنه مخرج له تاريخ بالتأكيد وأفلام جيدة وهو يجيد حرفته بالتأكيد أيضا فتكون مشكلته دائما هى الموضوعات التى يقدمها.. وموقفه الحائر بين طموحاته الفنية التى لا شك فيها لصنع سينما جيدة.. وبين مقتضيات السوق والتوزيع ونوع الموضوعات المطلوبة سواء من المنتجين أو النجمات اللاتى يحب أن يتعامل معهن.. أو من الجمهور الذى أصبح لا يريد من السينما إلا أن تخرجه من همومه لتدغدغ حواسه إما بالعنف وإما بالجنس أو بالغرق فى حواديت المخدرات..

من هنا يتعامل الناقد مع أفلام حسين كمال بحساسية خاصة.. فهو مخرج يملك مقدرة أكبر مما يقدمه بكثير طبقا للحسابات السابقة.. فلا يمكنك أن ترفضه بسهولة قائلا إنه مخرج ردىء مثلا فلا يكون مدهشا أن يقدم أفلاما رديئة فنسقطها بسهولة من حسابنا.. ولكن لا يمكنك لنفس هذا السبب – قدرته على صنع ما هو أفضل – أن تعفيه من المسئولية.. لأنه رغم كل الظروف التى ذكرناها والتى تحكم السينما التجارية وتدمر محاولات كثيرة جادة.. فإن بعض المخرجين – حتى الشبان أو الجدد منهم – يستطيعون أحيانا أن ينتزعوا من نفس هذه الظروف أفلاما جيدة لا يمكن أن يلومهم أحد عليها.. فما بالك بمخرج قوى وراسخ ويملك القدرة مثل حسين كمال؟

ولست شخصيا مع النظرية المثالية التى تطالب المخرج بأن يقبع فى بيته فلا يعمل إلا ما هو مقتنع به.. لأنى أؤمن على العكس بالمحاولة المستمرة لإنتزاع شىء جيد من بين براثن كل هذه الظروف الصعبة.. وضرورة البحث عن صيغة ما توائم

بين قوانين السوق التى تهبط وتتراجع كل يوم من خلال سيطرة بعض التجار من ناحية والفنانين المرتزقة وفاقدى الموهبة من ناحية أخرى.. وبين طموحات الفنان الصادق والجاد والذى يحترم نفسه.. فى صنع شىء جيد أو معقول على الأقل.. وهناك مخرجون نجحوا فى ذلك فعلا وقدموا فى نفس ظروف السوق أفلاما محترمة..

وبهذا المفهوم لموقف السينما الحالى كله شاهدت فيلم حسين كمال الأخير **«حارة برجوان»** ثم ترددت كثيرا قبل أن أكتب عنه.. فأنا أرفض تماما كل ما يقوله الفيلم – اذا كان يقول شيئا على الأطلاق – والطريقة التى يقوله بها .. ولكنى فى نفس الوقت لا أستطيع أن أرفض بسهولة وبضمير مستريح بعض أشياء أرى أنها جيدة.. أو مجتهدة.. أو لا بأس بها على المستوى السينمائى المجرد.. اذا كان صحيحا أن لأى عنصر سينمائى جيد قيمة دون أن يكون موظفا فى النهاية وضمن عناصر أخرى فى قول شىء له قيمة أصلا.. وبصرف النظر عن مسألة «اللعب بالسينما».. ولكننا فى نفس الوقت نصبح قساة جدا وغير عمليين اذا جردنا الأفلام عن ظروف صنعها وكما قلت فى مقال سابق.. والاختيارات المتروكة لنا أصبحت محدودة جدا وصعبة حتى أصبح لابد من أن تنتزع أى عنصر جيد على حدة من سياق الفيلم كله لكى نشجع على الأقل الذين مازالوا حريصين على صنع ديكور جيد أو تصوير لا بأس به أو تمثيل فيه شىء من الصدق والإجتهاد.. وحتى لو كان هذا «الاجتزاء» ضد قواعد الفن والنقد المثالية!

ولكن نفس جو المصبغة هذا الذى يشغل معظم مساحة الفيلم يؤكد حيوية فى عمل حسين كمال كمخرج واستخلاصا لجماليات المكان وتكويناته وأضوائه وظلاله كان قد أفتقده فى بعض أفلامه الأخيرة التى خلت حتى من هذا «التعامل مع السينما» الذى يجيده تماما ولكن لا يستخدمه دائما .. !

ونفس هذا الجو يشهد ببراعة ديكور ماهر عبد النور وإضاءة مدير التصوير عبد المنعم بهنسى.. فالثلاثة قدموا أفضل أجزاء الفيلم لونيا وحركيا وضوئيا فى مشاهد المصبغة التى أعطت مذاقا مختلفا «للصورة» على الأقل أصبحنا لا نراه إلا نادرا فى الفيلم المصرى.

وهناك اجتهاد فى التمثيل – فى حدود الشخصيات المرسومة – من نبيلة عبيد التى أدت دور المرأة المشتهاة من الجميع بكل معاناتها وألمها الدفين ومقاومتها

بشراسة فى نفس الوقت ويصدق شديد كان هو الشىء الوحيد المقنع فى كل الشخصيات .. وهى ممثلة تجتهد كثيرا فى فهم الشخصية والتعبير عنها بجدية وصدق جعلاها تتقدم وتنضج من فيلم إلى فيلم.. يليها الفنان الكبير حمدى غيث فى أفضل أدواره وأكثرها حيوية على الأطلاق وليس ذنبه بالطبع المبالغة فى تأكيد الدافع الجنسى الذى هو الدافع الوحيد عند كل الشخصيات فى الواقع.. والذى هو الهدف الأساسى من صنع الفيلم نفسه.. بينما لم يخرج يوسف شعبان عن «الكليشيه» التقليدى الذى يضعونه فيه دائما «للرجل الذئب» بينما هو ممثل أكبر من ذلك بكثير فى الواقع وأن لم يستثمره أحد جيدا..

ولا يعنى هذا أن فى **«حارة برجوان»** أشياء رائعة على المستوى السينمائى.. ولكن فيه أشياء معقولة أو اجتهادات لا يمكن إنكارها .. وأحب أن أبدأ بها من باب اثبات حسن النية .. فدعك أولا من مسألة أن الحارة – سواء كانت برجوان أو غيرها – ليست موجودة على الاطلاق فى الفيلم لا بناسها ولا ببيوتها ولا علاقاتها .. فالمسائل كلها – على طريقة حسين كمال ومصطفى محرم ونبيلة عبيد – فيما يريدونه هم شخصيا.. بيتها الفقير الذى تزوجت فيه رجلا فاسدا لابد أن نندهش عندما نكتشف معها أنه زير نساء يتقلب من امرأة الى أخرى.. خصوصا عندما نعلم أنه الممثل الموهوب حقا فؤاد خليل.. ثم «المصبغة» التى تضطر للعمل فيها لكى تعيش بعد طلاقها منه وحيث تتركز فيها معظم الأحداث بعد ذلك لتتركها فقط الى قصر فخم لصاحب المصبغة حمدى غيث الذى يختلس فيه سهرات فجور وشذوذ لابد منها لاصطياد المرأة المسكينة أولا.. ثم لاصطياد «الزبون» الذى هو المتفرج ثانيا لكى ندغدغ له حسه السوقى الغليظ بمثل هذه الأشياء فينبسط جدا من الفيلم.. ثم يبقى ناقصا فقط من كل الناس فى حارة برجوان شخصية الطالب الفقير الذى يقبل الزواج من هذه المرأة الفاتنة المسكينة التى يريدها الجميع فى السر ولا يريدونها فى العلن.. وواضح من هذا التلخيص أن علاقة الفيلم بحارة برجوان لا تزيد فى الواقع على علاقته بحارة شق التعبان أو أى حارة أخرى.. لأن الحارة ليست هى الموضوع فى الواقع.. وإنما هى مجرد ديكور لابد منه.. «لوقائع الاغتصاب المتواصل لامرأة فاتنة مكسورة الجناح» يطمع فيها كل من يلتقى بها من الرجال.. وهو العنوان الوحيد الملائم لهذا الفيلم والذى كان ممكنا أن يحقق إيرادات أكثر ..

ولكننا لا يمكن إغفال المعنى الهام الكامن فى سيناريو مصطفى محرم وأن كان

قد هرب منه بسرعة ليغرقه فى مستنقع جنسى.. وهو معنى أن الفقر كما يدق أعناق الرجال فهو يدق أجساد النساء.. وأن المرأة الفقيرة الوحيدة فى غابة وحشية كهذه لابد من إنتهاك روحها وجسدها وأحلامها جميعا.. ولكن قارن بين هذا المعنى الذى تجسد حول «جدر البطاطة» فى «**الحرام**» حيث التناول مأساوى تماما وجارح وشديد الصرامة.. وبين نفس المعنى عندما يتحول إلى مجرد شبق دائم عند رجال لا يبدو أنهم يعانون من أى شىء سوى التهام سيقان نساء المصبغة بنظراتهم المحمومة..

ولكن لا تصبح لهذا كله أى أهمية بالطبع فى موضوع كتب أساسا لإشباع الدافع الجنسى عند متفرج يدخل السينما ليأخذه أحد من أحزانه ويغرقه فى أى بحر من بحار المتعة.. وهى هنا تأخذ شكل الشبق الغريزى الواضح والمجرد الذى يحرك كل الشخصيات فى أجواء محمومة بالحركة أو العبارة الفجة المباشرة أحيانا.. وحيث لا مشكلة لدى صاحب المصبغة ولا عمالها وعاملاتها جميعا سوى التهام بعضهم بعضا .. وحيث لا يبدو أن امرأة واحدة مرت بهذا المكان من قبل سوى نبيلة عبيد.. فالجميع يريدون افتراسها من رجل إلى رجل.. وهى تقاومهم جميعا بشراسة ثم تستسلم دائما عندما تعلم أن هناك اتنين كيلو سمك أو كباب.. وهى تعيسة جدا ومظلومة ومقهورة إلى أقصى حد ولكنها قادرة دائما على الرقص بمناسبة وبدون مناسبة.. ثم أنها الوحيدة فيما يبدو فى حارة برجوان القادرة على الإنجاب.. بدليل أنها بمجرد أن أنجبت طفلا تصارع عليه ثلاثة رجال وقتلوا بعضهم.. هناك بعد ذلك سهرات ماجنة وقواد مخنث وناس تشرب البيرة من القزازة وثرثرة كثيرة وتكرار وإيقاع ممل .. ولكن الجمهور يعوى فى الصالة بجنون لأن «الحقنة» كانت مشبعة بما يكفى !

- مجلة «الاذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٩/٨/٢٦.

الفيلم الغاضب
الذى كان يستحق كل هذا الانتظار !

منير راضى هو المخرج الوحيد من بين خريجى معهد السينما الذى لم يقترب من الإخراج طوال نحو خمسة عشر عاما منذ تخرجه.. فلم يعمل فى الأفلام التسجيلية مثلا ولا فى التليفزيون ولا حتى كمساعد مخرج.. رغم أنه ينتمى لأنشط العائلات الفنية التى لا يتوقف أفرادها عن العمل فى أكثر من مجال.. ولعل هذا نفسه كان سببا قويا فى احتجاب هذا المخرج الشاب الموهوب أو تأخر إقدامه على العمل .. لأنه فيما يبدو كان يكتفى بالبقاء فى «ظلال» هذا النشاط العائلى حتى استغرقه طوال هذه السنوات.. وهى مدة طويلة جدا يمكن أن تتعطل فيها أدوات الفنان الى أن تصدأ . لأن السينما ممارسة عملية مستمرة لابد أن تتعامل مع الواقع أولا بأول لكى تكتمل خبرات المخرج نفسه وتنضج من فيلم إلى فيلم.. لأنه ليس شاعرا أو روائيا يمكن أن يقبع فى البيت وينتج..

ولكن أحدا لا يستطيع أن ينكر فى نفس الوقت.. أن ظروف السينما المصرية فى تلك السنوات السابقة نفسها لم تكن سهلة أو مريحة حتى بالنسبة لكبار مخرجينا الراسخين أنفسهم حتى توقف عن العمل تقريبا صلاح أبو سيف وكمال الشيخ وعاطف سالم واستنزفت السينما التجارية موهبة بركات تماما ولم يستطع يوسف شاهين الاستمرار إلا بقدرته الشخصية على تدبير تمويل لأفلامه بنفسه وبشكل خاص جدا.. فما بالك بمخرج جديد مازال يبدأ أولى خطواته ليفاجأ بهذا الانهيار المتزايد يوما بعد يوم لظروف إنتاج لم تعد تسمح إلا بكل ما هو سخيف أو رخيص؟

وقد تكون هذه حجة جاهزة عند منير راضى ليبرر بها احجامه عن العمل كل هذه السنوات وهو الذى اعرف عن يقين أنه كان جادا ومخلصا لمهنته ولنفسه بحيث لا

يقدم نفسه للناس إلا من خلال ظروف معقولة تسمح بتقديم ما يستحق.. وإلا فان الأفضل والأكرم له وللجميع أن يقبع فى بيته وينتظر.. وهو موقف عاقل ويستحق الأحترام من زاوية ما.. ولكن هناك زاوية أخرى تقول إنه فى نفس تلك السنوات الصعبة للسينما المصرية بالذات ظهرت الموجة التى سميت بالسينما الشابة أو الجديدة فى أفلام عاطف الطيب ومحمد خان ورأفت الميهى وخيرى بشارة وداوود عبد السيد وإلى جيل محمد النجار وشريف عرفة.. وهم شبان ظهروا أو خرجوا من نفس ظروف وعمر وخلفية منير راضى ولكنهم استطاعوا أن ينتزعوا فرصتهم الأولى فالثانية فالثالثة من براثن نفس الأسد.. مما يلقى عليه بالتأكيد شبهة التراخى فى حق نفسه وفقدان روح المخاطرة والجسارة وركوب الصعب من أجل فكرة أو هدف يستحق السعى من أجله.. ولكن علينا فى نفس الوقت ولكى نكون منصفين أن ندرك أن خوض أى معركة يتوقف على حجم ارادة القتال داخل كل منا فلا نكلف نفسا الا وسعها..

والمشكلة فى الواقع لا تتعلق بمنير راضى أو هذا أو ذاك بالذات.. وانما بأزمة جيل كامل من الشباب كان من حظه أن يخرج من المعهد ليواجه بأصعب ظروف إنتاج وعرض وجمهور مرت بالسينما المصرية ربما فى تاريخها كله.. فكان عليهم أما أن يقاوموا بشراسة فى معارك غير متكافئة.. وإما أن ينجرفوا الى السينما التجارية.. وإما أن يحتجبوا تماما فى ظلال النسيان ويقتلوا أحلامهم..

ولكن ما يغفر لمنير راضى تقاعسه كل تلك السنوات فى حق نفسه وموهبته.. هو أنه صبر وقاوم طويلا دون أن يسلم حلمه وما تعلمه لتطويه نهائيا ظلال اليأس والنسيان.. وانما استطاع أن يستجمع قواه و«على آخر نفس» كما يقولون وقبل فوات الوقت تماما ليقدم فيلمه الأول والمتأخر جدا بحيث يدهشنا الى أقصى حد بجرأته ومستواه المتقدم.. بحيث لو كان قد انتظر كل هذا الوقت ليصنع **«أيام الغضب»** بالذات.. فان المخرج كان على حق اذن.. والفيلم يستحق كل هذا الانتظار..

والمدهش أكثر أن يختار المخرج الذى تردد الى هذا الحد .. أسوأ لحظات الانتاج المصرى.. ودار العرض المصرية.. ومزاج المتفرج المصرى.. لكى يقدم هذا الموضوع بالذات.. وبهذا الأسلوب بالتحديد .. منتهى الجدية والصرامة إلى حد القسوة والتجهم.. ودون تقديم تنازل أو اغراء واحد للمتفرج.. وكأنه ينفى بهذه الشجاعة «الحمقاء» أى اتهام سابق بالتخاذل أو فقدان الهمة.. خاصة وهو المنتج أيضا وفى

أولى محاولاته التى يتحمل مسئوليتها كاملة بمفرده وقد يفقد فيها كل ما يملك.. فمن الذى يريد الآن فى ذروة السوقية والسخف أن يذهب إلى فيلم يصدمه الى حد «الصفعة» بكيف أصبح واقعه قاسيا وعبثيا وقاتما إلى حد الجنون ؟..

ولست أبالغ اذا قلت إن «أيام الغضب» هو أقوى بداية لمخرج جديد فى السنوات الأخيرة .. ولن أذكر أسماء لأن الأفلام الأولى معروفة وما كان منها متميزا فى الشكل كان فارغ المضمون أو العكس.. ولكن «أيام الغضب» يذكرنا بشكل ما بالبداية القوية لعاطف الطيب عندما أدهشتنا موهبته وعمق موضوعه فى **«سواق الأوتوبيس»** الذى كان فيلمه الثانى وليس الأول .. وهنا لابد أن نعود بالفضل إلى موهبة بشير الديك وحسه الاجتماعى الناضج ووعيه العميق بحرفته من ناحية وبمشاكل مجتمعه من ناحية أخرى.. فليست صدفة أنه كاتب سيناريو الفيلمين اللذين بدأ بهما مخرجان جيدان.. وهذا تأكيد اخر على أنه لا يمكن أن يبدأ مخرج من فراغ مهما كان بارعا فى استخدام أدواته إلا إذا كانت معه أولا كلمة قوية ومكتوبة جيدا يمكن أن يثبت من خلالها بعد ذلك أهميته كمخرج.. وهل هو قادر على الاستمرار أم لا ..

ويضيف بشير الديك «تنويعة» جديدة إلى الفكرة الأساسية التى تؤرقه منذ **«سواق الاتوبيس»**.. وهو التحولات الخطيرة التى حدثت لعلاقات الأسرة المصرية وقيمها الأخلاقية والعاطفية منذ السبعينات.. نتيجة للسعار المادى المحموم الذى أصاب المجتمع كله وما ترتب بالذات على الهجرة المكثفة للشباب المصرى للعمل فى الدول العربية مما أدى بالضرورة الى تفسخ الكثير من الهيكل الأخلاقى التقليدى الراسخ للأسرة المصرية.. وهى فكرة تزعج بشير الديك أكثر من غيرها حتى أنه عالجها فى فيلم أخرجه هو بنفسه هو **«سكة سفر»**. الذى يبدأ بداية مشابهة ومع نفس البطل وهو نور الشريف.. الذى يعود هذه المرة بعد أربع سنوات قضاها فى بلد عربى وأرسل خلالها كل ما جمعه من مال إلى إبنة عمه التى عقد قرانه عليها لكى تستكمل به تجهيز شقة يبدأ فيها حياته الجديدة.. ونحن نراه فى طائرة العودة سعيدا وهو يتأمل القاهرة من أعلى مليئا بالأحلام .. فيقول العبارة الواهمة اللاذعة التى تصبح مفتاح الفيلم بعد ذلك : «مصر حلوة قوى من فوق!».

ولكن هذه الأحلام سرعان ما تتبدد فى الهواء فى أول لقاء له مع زوجته التى هى إبنة عمه وعلى باب الشقة التى حصل عليها من عرق أربع سنوات.. فزوجته التى لم

يدخل بها حامل.. وهناك رجل آخر يقول أنه زوجها وأنه صاحب الشقة التى يطرده منها أيضا.. بينما عمه شخصيا عاجز مقهور لا ينطق بكلمة.. وفى لحظة العبث المجنون هذه لا يملك الشاب العائد ليكتشف أنهم سرقوا منه حياته كلها.. إلا أن يحاول فى ثورة عاتية أن يرتكب جريمة لا يقدر عليها بالطبع حين يتكاثر عليه الجميع ليحملوه بالقوة والزيف الى مستشفى المجانين !

وبهذه البداية القوية يدخلنا الفيلم شيئا فشيئا إلى الكابوس الثقيل الذى لا يجثم على أنفاس البطل وحده ولا حتى المرضى الاخرين حوله فى مستشفى المجانين.. وإنما على علاقات وحشية كاملة تحكمها فقط المصالح المتبادلة وقوة قانون الغابة.. وحيث لاتصبح مستشفى المجانين مجرد مستشفى مجانين.. وإنما تجسيدا لمعسكر قهر كامل وامتثال بالجبر لكل الضعفاء والمنبوذين والمسروقين مثل نموذج نور الشريف حتى لا يتمردوا..

ولكننا نكتشف على الفور ثغرة خطيرة تفسد كل شىء عندما نسمع الزوجة الخائنة تفسر ما حدث بمجرد أن هذا الرجل الآخر كان يعطيها دروسا ما .. ثم لأن «الشيطان شاطر» فلقد اعتدى عليها فاضطروا لتزويجها منه بعد أن حصلوا على طلاق زائف من المحكمة من زوجها الأول نور الشريف.. فاذا كان «الشيطان الشاطر» هو المسئول إذن عما حدث لنور الشريف.. فهذا أسخف سبب يمكن أن تنطلق منه أحداث الفيلم الكابوسية بعد ذلك.. لأن التحولات الخطيرة فى علاقات الأسرة المصرية لها أسباب أخرى يعرفها بشير الديك جيدا وليس منها «الشيطان الشاطر» البرىء منها بالتأكيد.. والا أصبح الحل هو أن نسجن الشيطان ونستريح !

فى مشهد لاذع شديد الذكاء يعرضون نور الشريف المريض الجديد على طبيب المستشفى ليقرر مدى جنونه بينما يكون مشغولا بمتابعة مباراة للاهلى فى التليفزيون.. فيسأل بضعة أسئلة روتينية.. ولا يسمع حتى تأكيدات المجنون بأنه عاقل.. ويسود الاستمارات ويوقع عليها وينتهى الأمر.. وهكذا تتحدد مصائر الناس بين العقل والجنون بماتش كرة.. وهو مشهد كان يمكن أن يصبح نادرا بمزيد من العناية بتقطيع اللقطات بين المريض والطبيب والتليفزيون ..

نتعرف فى المستشفى بعد ذلك على نماذج أخرى «لمجانين» لابد أنهم كانوا عقلاء ولكن تم قهرهم لأسباب مشابهة. الشاب المثقف الذى يحلم بتعمير الصحراء.. والموظف الذى حملوه مسئولية جريمة فساد ما فأصبح كل همه أن يبحث عن

السجائر.. والشاب الصعيدى الذى يكتب خطابا لأمه يرجوها أن تزوره .. والشاب الذى أصابه جنون كرة القدم فتصور نفسه حكما يطلق الصفارة باستمرار فى لعبة يدرك أنها عبثية تماما.. والشاب المحطم تماما حتى ارتضى أن يصبح اداة بطش فى يد «ضيا» ممرض العنبر الفاسد المتوحش الذى يبتز الجميع ويضربهم ويجبرهم على التسول ويرتكب كل أشكال القهر بما فيها إجبار المرضى على تناول دواء قاتل ينهك قواهم.. ونكتشف «بالصدفة» أن زوجته هى ممرضة أيضا فى عنبر النساء تمارس نفس الفساد بحذافيره.. وبينما تجىء إلى عنبرها الفتاة الريفية الجميلة إلهام شاهين يسوقها أبوها كالبهيمة بعد أن فقدت عقلها هربا من زوج عربى ثرى باعها له .. يغتصبها الممرض «ضيا» مقابل قطعة لحم.. فتجهضها الممرضة زوجته حتى تقتلها.. ورغم أننا نعرف ونسمع أن ما يحدث بالفعل فى مستشفى المجانين أبشع من ذلك بكثير.. إلا أنه من الصعب أن نتخيل أن ممرضا وزوجته الممرضة يمكن أن يكونا مطلقى الأيدى إلى هذا الحد حتى يفعلا كل ما يشاءان دون أن يتصدى لهما أحد.. وهنا تكمن الثغرة الأخرى الأخطر فى بناء الفيلم.. حيث يتركز كل الشر والقهر والفساد فى الممرض ضيا.. ودون أن يعرف أحد من أين يستمد كل قوته هذه.. ولا من الذى يحميه ويتستر عليه .. حتى أن مدير المستشفى الأكبر يغفر له دائما ويكتفى بخصم أيام من مرتبه .. أن فسادا بهذا الحجم لابد له من مبرر وعلاقات قوية تحميه من فوق بحيث يصبح «ضيا» هو مجرد أداة.. ولكن ما رأيناه من مظاهر فساد «من فوق» هو أن طبيبا طلب مجموعة أدوية من الزوج الثانى الذى من مصلحته بقاء الزوج الأول فى المستشفى.. وهو سبب هزيل جدا ومضحك لكل هذا الفساد.. حتى بدأ الممرض ضيا شريرا «لوحده كده» كأنه هابط من الجحيم ويعمل لحسابه الخاص لمجرد أنه يحب «اللحمة» والفلوس واغتصاب النساء.. وكأنه ليس جزءا من جهاز قهر كامل تحكمه مصالح وعلاقات متكاملة.. بينما تنحصر عناصر المقاومة فى اخصائية نفسية شابة (يسرا) تحاول الاصلاح هى وخطيبها الطبيب (محمد أبو داوود) ولكنهما يفشلان باستمرار لأن شخصياتهما باهتة بما يقترب من السذاجة ولا يصنع صراعا حقيقيا.. فيكون من الطبيعى أن يحل «المجانين» مشكلتهم بأنفسهم وبالتمرد الدموى بقتل الممرض «الطاغية» بقيادة نور الشريف الذى يهرب ويلجأ إلى الحل الدموى هو أيضا حين يقتل الرجل الذى صنع به كل هذا ويغمغم بجنون حقيقى هذه المرة وهو يرقب القاهرة من عربة السجن:

«مصر حلوة قوى من فوق!» .. ولكن تكون دلالتها هذه المرة أكثر جرحا ومأساوية !

وهذه هى البداية القوية جدا لمخرج جديد متمكن من أدواته تماماً فى السيطرة على موضوع صعب وشديد القسوة والتجهم ويدور كله فى مكان مغلق مما يمثل تحديا لأى مخرج ينجح فيه منير راضى تماما خاصة فى إدارته للممثلين حتى ينتزع منهم أفضل مستوياتهم التى تدهشنا بالنسبة لإلهام شاهين بالذات التى قدمت فى خمسة مشاهد فقط أفضل أدوارها على الاطلاق.. والذى يؤكد أنها ممثلة موهوبة أكثر بكثير مما تقوله كل أفلامها. ثم سعيد عبد الغنى الذى كان اكتشافا حقيقيا لممثل مدهش ومفاجىء حقا حتى حمل الفيلم كله على كاهله.. وحتى الأدوار الصغيرة لممثلين مجهولين بما فيهم أمل ابراهيم نفسها.. كانت تأكيدا كلها لجرأة المخرج وطموحه فى ركوب الصعب.. لو أنه سيطر فقط على نزوات شقيقه المصور ماهر راضى الذى كان بارعا جدا فى استخدام الاضاءة لدرجة أنه كان يصور لحسابه ليقول فى كل لقطة : شوفوا أنا بصور ازاى ؟! ويغض النظر عما يتطلبه الفيلم نفسه .. وهى نزوات مصور جيد يمكن علاجها على أى حال فى أفلام أخرى !

– مجلة الإذاعة – ١٩٨٩/٩/٩

«الــــــذل»

«الذل» الحلقة الرابعة من رباعية بدأها كاتب السيناريو محمود أبو زيد بفيلم **«العار»**.. يمكن أن يقال إنها تدور جميعا حول فكرة صراع ثلاث شخصيات متناقضة حول المال.. لكي تكتشف بعد صراعها الدموي أنها دمرت نفسها عبثا.. وأن المال سراب من الصعب الإمساك به بطرق ملتوية إلا مع فقدان أشياء كثيرة.. ولكن نفس الفكرة الثابتة المسيطرة على كاتب السيناريو المقتدر حقا والمتمكن من حرفته تماما تفقد جاذبيتها أن لم يلونها الكاتب ويطورها ويجددها من فيلم الى آخر، فأنت يمكن أن ترى نفس الفكرة حول نفس الصراع مرتين وثلاثا ولكن لا يمكنك أن تحتملها عشر مرات.. خصوصا عندما يعتمد محمود أبو زيد على ما يعتبره من وجهة نظره معرفة بذوق الجمهور ومتطلبات النجاح التجاري.. ولا أحد على الاطلاق ضد النجاح التجاري ولا يطالب بأفلام جافة ودمها ثقيل حتى نكون واضحين من البداية.. الخلاف فقط هو حول مفهوم «التجارية» والنجاح.. فالحوار من نوع «الفونكيش في الحونكيش» واحنا اللي «فيشنا الهوامش» وهو حوار «معلمين» مساطيل فعلا في غرزة ما تحت كوبري أبو العلا.. ويمكن أن «يخيش في نخاشيش نافوخ» متفرج رديء هو نفسه مسطول في دار العرض.. ومع ذلك فهو أقرب الى النكتة الخشنة والجارحة ولكن المناسبة لفيلم مثل «العار» مثلا يدور هو نفسه في عالم مهربي المخدرات.. ولكن النكتة تصبح بايخة عندما تتكرر هي نفسها من «**العار**» إلى **«الكيف»** إلى **«جري الوحوش»** إلى **«الذل»** ومع نفس فكرة الصراع حول المال بين ثلاث شخصيات متعارضة هي هنا يحيى الفخراني الذي يريد أن يرث ثروة عمه القاسي الذي تركه يتضور جوعا ويتحول إلى صعلوك نصاب ومقامر.. وبين خادم هذا العم الفلاح أحمد بدير الذي يتشبث باستماتة بوصية تركها العم

يعترف فيها بأنه الأب غير الشرعى لهذا الخادم الذى أصبحت قضيته على عكس كل البشر أن يثبت أنه «ابن حرام» لكى يفوز بالإرث.. ثم ليلى علوى الفتاة التى تظهر فجأة فى منتصف الفيلم كأنها قادمة من المريخ.. بحجة أن العم الميت الذى لا يعرفها التقى بها بالصدفة وهو يموت.. فسلمها هذه الوصية فقررت فجأة أيضا أن تدخل فى اللعبة وتفوز بنصيبها من الميراث.. وبعد مؤامرات متبادلة غير منطقية يدهن الجميع بعضهم بالعسل الأسود بعد أن اكتشفوا كما حدث فى «العار» و«جرى الوحوش» بالضبط أن المال الذى مزقوا بعضهم من أجله كان مجرد سراب.. وينتهى الأمر نفس النهاية تقريبا.. هيستريا الضحك والجنون.. ولكن بدون الآية القرآنية هذه المرة..

إن وهم الحوار اللاذع السوقى القبيح ليس هو ضمان النجاح التجارى إلا عند متفرج رخيص .. وإلا اذا كان هذا المتفرج «المسطول» هو ما نسعى اليه بأفلامنا الفلسفية المثقفة.. فاذا كان الأمر كذلك.. فليذهب هذا النجاح إلى الجحيم.. لأن هناك أفلاما تنجح بأساليب أخرى محترمة.. فليس صحيحا أن الجدية والاحترام تساوى الفشل والجفاف وثقل الدم.. فالمهم هو موهبة صانعى الأفلام وقدرتهم على الإبتكار كل مرة.. وغير طبيعى أن تعتمد أفكار الأفلام على مشاهد حوار طويلة جدا تناقش قضايا فلسفية أو قانونية لا يمكن أن يتابعها المتفرج بين ناس ماشيين فى جناين مما يخلق مشكلة عويصة لأى مخرج حتى لو كان فيلليني.. ومن هنا ندرك محنة المخرج الشاب محمد النجار فى ثانى أفلامه الذى نجح رغم هذا التحدى فى صنع صورة وحركة وإيقاع متدفق حتى احس أن جوائز مهرجان الاسكندرية قد ظلمته.. كما ظلمت يحيى الفخرانى الذى لعب أحد أبرع أدواره رغم صعوبة وحساسية شخصية النصاب المقامر الذى عليك فى نفس الوقت أن تتعاطف معه.. لأنه ليس شريرا رغم كل المباذل الغارق فيها.. وهى شخصية تتطلب رهافة شديدة فى التعبير لا تصدر الا عن ممثل كبير حقا.. ولكن «كله محصل بعضه» فى المهرجانات .. والجيد يضيع بين أقدام الردىء !

العجوز والبلطجى

«العجوز والبلطجى».. بعد فيلمين جيدين فعلا للزميلة ماجدة خير الله هما **«امرأتان ورجل»** و**«الخاتم»**.. توقعنا أن تكون كاتبة سيناريو جديدة يمكن أن تبدع

فى موضوعات العلاقات الإنسانية الناعمة والحميمة.. وهو نوع صعب جدا من الكتابة.. لأنه ما أسهل كتابة موجة أفلام العنف والمطاردات والمذابح التى أغرقت سينما العالم كله الآن.. ولكنها فى فيلمها السينمائى الثانى تفاجئنا بترك هذا الخط الأصلى الجميل والصعب.. لتهرب بسرعة - وبنفس قصير - إلى نفس موجة العنف والمخدرات والعصابات التى تصفى بعضها.. لأن هذا هو الأنجح والأعلى صوتا.. وما تكمن خطورته فى أن يجرف إليه الجيل الجديد من الشباب الذى نعقد عليه آخر أمل فى سينما مختلفة.. وذلك جريا وراء مواصفات الإثارة التجارية التقليدية.. وفيلم «العجوز والبلطجى».. يمكن أن ينجح جدا تجاريا.. ولكن القضية هنا أيضا ومثل «الذل» هى أى نجاح.. وأى تجارية.. هل باستسلام كاتبة جديدة تملك الموهبة فعلا كما يؤكد فيلمان وخريجة معهدا للسينما لإغراءات العنف والرشاشات وحمامات الدم التى تغرق الشاشة والجمهور معا ؟.

لقد وضعت ماجدة خير الله يدها على فكرة هائلة كان يمكن أن تصنع فيلما جيدا، المجرم العجوز الذى انتهت أيامه وفقد كل شىء .. عندما يصادف مجرما شابا أكثر فتوة يذكره بشبابه.. فيعلق عليه أمله الوحيد الأخير فى أن يخلصه من حياته التى لم يعد يحتملها.. ومقابل كل الثروة التى جمعها من مغامراته السابقة.. وهى فكرة كان يمكن تعميقها انسانيا من خلال العلاقة الحميمة بين الاثنين .. وإكتشاف كل منهما للأشياء الجميلة والنبيلة المشتركة فى أعماق كل منهما مهما كان مجرما.. خصوصا لو اهتم السيناريو بحصار المجتمع القاسى الذى دفع كلا منهما للإنحراف ومع اختلاف ظروف كل جيل عن الآخر بحيث تتوحد محنتهما معا فى النهاية.. حتى ليمكن أن يدفع المجرم العجوز المجرم الشاب إلى التوقف من واقع تجربة العجوز غير المجدية والتى انتهت إلى تعاسته التى يريد أن يتحرر منها بالموت.. ولكن ليست مهمتى بالطبع أن اقترح سيناريو على كاتبة سيناريو.. كل ما أفزعنى هو إغراق هذه الفكرة مبكرا فى أجواء عصابات المخدرات المستهلكة.. ونهر الدم الذى تفجر من ثقب صدر امرأة «بالشنيور» الكهربائى فى مشهد من أبشع مشاهد السينما المصرية فى تاريخها كله.. والمشهد المقزز الآخر لوضع رأس رجل فى كيس بلاستيك واغراقه فى الماء.. وهى مشاهد لا تصدر إلا عن قسوة وتلذذ دموى.. مرتبط بالتأكيد بمرض نفسى هو المبرر الوحيد لهذا «الاختراع» الجديد لبطل كاراتيه أو «كونج فو» لا أدرى بالضبط يضرب ثلاثين رجلا على الأقل بمفرده

وهو يصرخ صراخا هيستريا وحشيا وهو يهزمهم جميعا واحدا وراء الآخر.. دون أن ندرى لماذا لم يتجمعوا عليه ليتخلصوا منه ومن اللى خلفوه مرة واحدة لنتخلص على الأقل من مشهد هيستيرى مزعج استمر لنصف ساعة.. وغدا سنرى هذا «الاختراع» الجديد منتشرا بالطبع فى السينما المصرية.. وكأنها كانت ناقصة!.

و«العجوز والبلطجى» هو نموذج لفكرة جيدة أفسدتها المعالجة أو التناول الإنسانى، ثم تنفيذ المخرج ابراهيم عفيفى فنحن لا نعرف شيئا عن خلفيات لا العجوز ولا البلطجى.. وانما نتعرف عليهما وكل منهما شرير «قرارى» بالفعل.. فلا نتعاطف لا مع هذا ولا مع ذاك.. لأن الاثنين حرامية ويستاهلوا ضرب الجزم.. فضلا عن سوء اختيار الممثلين وأكبر عدد من الوجوه القبيحة.. فالاجرام غير القبح.. وعندما نرى الممثل الجديد هشام عبد الحميد بتكوينه الجسدى الهزيل وملامحه الباهتة وأدائه المصطنع ويقدمه لنا الفيلم كبلطجى يمكن أن يقف ندا لممثل عملاق مثل كمال الشناوى وصلاح قابيل وتقع فى «دباديبه» امرأة داهية مثل مديحة كامل كما قدمها الفيلم.. فان الفيلم نفسه يفقد مصداقيته على الفور.. فلا يتجاوب معه وينجاح ساحق إلا جمهور «الفونكيش فى الحونكيش».. فهل هذا ما تريدونه ؟ أنتم أحرار بالطبع.. ولكن نحن أحرار أيضا فى رفض هذه السينما.. «الفونكيش».. و«الشنيور» معا !

شباب على كف عفريت

«شباب على كف عفريت».. ذهبت لأرى هذا الفيلم بتعاطف لا أنكره مع ممثله الشاب محسن محيى الدين فى أول تجربة له فى الإخراج والإنتاج مع زوجته وبطلة فيلمه نسرين.. وتصورت أن مغامرة عدد من الشبان بإنتاج فيلمهم الأول بقروشهم القليلة وفى أسوأ ظروف السينما المصرية الآن.. لابد أن تقدم شيئا مختلفا و«شابا» خاصة عندما يكون المخرج ومؤلف القصة والمشترك فى كتابة السيناريو هو تلميذ يوسف شاهين - الذى يهدى له الفيلم - وخريج معهد السينما والمتمرس إلى حد كبير فى أعمال كثيرة مثلها.. ومع كل تعاطفى واحترامى للتجربة وكمحاولة أولى.. إلا أنه لابد أن نعترف بأنها تجربة «عجوز» جدا وليس فيها من الشباب إلا «صحة» ممثليها ورقصهم وركوبهم الموتوسيكلات.. ومع ذلك فهذا الفيلم يمكن أن ينجح جدا هو الآخر بدليل أن بعض متفرجى عرضه الخاص فى المهرجان - حتى من المثقفين

- خرجوا منه ودموعهم تجرى على خدهم من القصة «المؤثرة».. وهنا نعود مرة ثالثة إلى مسألة النجاح.. فقد يكون محسن محيى الدين «يلعبها بذكاء» عندما يبدأ فيلمه بأن يبيع طفليه البيض بسبب الفقر.. بينما لا يبيع الثالث الذى لا نعرف لماذا هو أسمر رغم كل قوانين الوراثة.. ولكن فقط لأنه عندما سيكبر سيمثله محمد منير.. ثم يدخل الفيلم الذى كتب قصته واشترك فى كتابة السيناريو محسن محيى الدين نفسه لا أدرى لماذا بالضبط حتى لو كان يوسف شاهين قد اشركه فى كتابة «بونابرت» يدخل الفيلم فى توليفة عبقرية من أفلام حسن الإمام واميتاب باتشان وألف حدوتة أخرى لا علاقة لها اطلاقا بأى شباب على كف أى عفريت.. فهى حالات خاصة جدا لشاب مخنث بدون مناسبة لا أدرى كيف وافق على أدائه ممثل موهوب مثل عبد الله محمود.. وشاب آخر اشتراه أب ثرى ولكنه لا يفهمه ولا يريد أن يتركه يلعب البوكس ليصبح روكى.. وفتاة مدللة اشتراها ثرى آخر ثم تركها وسافر إلى امريكا فأخذت تطارد الشباب وترقص لا أحد يدرى أين ولا لماذا بالضبط .. ثم شاب ثالث لم يشتره أحد فبدأ يغنى بحزن شديد جدا بحثا عن مشتر.. وتلتقى هذه الشخصيات كلها على الكبارى دون أن يعرفوا أنهم اشقاء.. ثم يحب كل منهم أخته دون أن يعرف أنها أخته .. ثم عندما تظهر الحقيقة تسح دموع الجميع ويغنى محمد منير .. ويعيط.. ومحسن محيى الدين يعيط .. ونسرين تعيط .. والجمهور يعيط .. ولكن عفوا يا أصدقائى الشبان .. فلتصنعوا توليفاتكم الذكية كما تريدون.. ولكن ليست هذه بالتأكيد سوى سينما توجو مزراحى .. بل إنه كان يصنعها أفضل !

الشيطانة التى أحبتنى

«الشيطانة التى أحبتنى».. محاولة لصنع كوميديا استعراضية من سمير سيف عن سيناريو حسام حازم.. لا يمكن أن يمانع أحد فى صنعها بشرط أن تكون جيدة.. الفكرة جيدة أيضا حيث تفترض أنه فى مقابل أكاديمية الشرطة التى يدرس فيها الضابط الشاب محمد صبحى.. يمكن أن تكون هناك أكاديمية للمجرمين يدرس فيها البروفيسور يوسف داود أحدث أساليب السرقة بأحدث الأجهزة لتلاميذه اللصوص الظرفاء وعلى رأسهم ابنته لبلبة.. ولك أن تتخيل بعد ذلك أن الضابط يتسلل طبعا إلى العصابة ليعمل من داخلها فتحبه أبنة رئيس العصابة كما هو المعتاد.. وبعد الصراع أياه بين العاطفة والواجب ينتصر الأخير ويتزوج الضابط



لقطة من فيلم «الذل» - إخراج محمد النجار

اللصة التى تتوب طبعا بعد القبض على العصابة.. والفيلم كوميديا خفيفة كما نرى أصبحنا نفتقدها بشدة وسط سيل النكد الذى ينهال علينا.. وهى كوميديا محترمة أيضا ولكنها «ساقعة» لأنها مصنوعة.. فالفيلم الكوميدى يحتاج الى حس كوميدى طبيعى وغير متكلف لدى العاملين فيه ولا يمكن تركيبه فى الصيدلية.. ومهما بصق الممثل محمد فريد فى وجوه من حوله كل خمس دقائق بالضبط .. فلن يضحك أحد على شىء بدائى مقزز كهذا.. وأن يكون الفيلم مصنوعا لحساب لبلبة لا يعنى أن ترقص وتغنى طول الوقت حتى فى أقسام البوليس.. ولكنى أحيى المخرج سمير سيف على جرأته على العودة إلى هذا اللون الكوميدى الاستعراضى وجهده الكبير الذى لا يمكن انكاره فى هذا الفيلم ..

- مجلة «الاذاعة والتليفزيون» - ١٩٨٩/٩/٢٠ .

« كتيبة الاعدام »

الموقف القوى الذى لا يحتاج لأى تصفيق !

الجديد فى فيلم «كتيبة الاعدام» هو كاتب السيناريو أسامة أنور عكاشة.. فهذه أول تجربة له فى السينما بعد ما أصبح أهم كتاب الدراما التليفزيونية وأخصبهم وربما أفضلهم أيضا.. ولو أن «أفعل التفضيل» هذه ليست مستحبة دائما ولا هى قاطعة وحاسمة تماما فى الفن . ولكن أن تكون كاتبا بارعا للتليفزيون لا يعنى بالضرورة أن تكون نفس الشىء فى السينما.. فهناك فرق.. بل فروق عديدة فى الواقع بين الوسيلتين فى العالم كله بحكم طبيعة جمهور ورسالة كل منهما وظروف المشاهدة هنا وهناك.. فما بالك بالدراما التليفزيونية عندنا التى تعودت وعودت جمهورنا على «الرغى» والمط والتطويل وضياع نصف الوقت فى فتح الأبواب وإغلاقها ورنين جرس التليفون ووقوف كل ممثل «وقفاه» للآخر لكى يواجه الكاميرا بوجهه.. والتى شغلت نفسها فى مشاكل فلاحين أو صعايدة وهميين .

وليس هنا بالطبع مجال للحديث عن عيوب الدراما التليفزيونية عندنا.. ولكن ما أريد الاشارة اليه هنا هو حجم الصعوبة التى يواجهها كاتب التليفزيون الذى تربى - أو رباه هذه الجهاز نفسه - على الإيقاع البطىء والاعتماد على الحوار القائم هو نفسه على الثرثرة الفارغة ومحدودية الحركة والديكور وامكانات الإنتاج.

عندما ينتقل إلى الكتابة للسينما.. وهى وسيلة قائمة على الحركة والصورة والإنفتاح على مواقع تصوير يمكن أن تصل اليها الكاميرا بلا حدود.. ثم يفرض تكنيكها نفسه فى الإعتماد على كاميرا واحدة بدلا من ثلاث.. تغييرات ضرورية على

أسلوب الكتابة والخروج من دائرة الموضوعات التليفزيونية نفسها المنحصرة غالبا فى الدراما العائلية وعلاقات الأبناء بالآباء - حتى فى «فالكون كريست» و«نوتس لاندنج» - ومع مراعاة قيمة ومحاذير معينة للمشاهدة فى البيوت حيث يذهب العمل الفنى الى الجميع بدون اختيار .. بينما يذهب المشاهد إلى السينما فيتسع اختياره - وبالتالى اختيار الكاتب - أكثر .. بمعنى أنه اذا كان المؤلف محدودا فى التليفزيون بدائرة معينة من الموضوعات والخيال المحسوب بدقة.. فهو حر تماما فى السينما فى أن يطلق موهبته وخياله بلا حدود.. فما الجديد الذى يمكن أن يقدمه للسينما .. ذلك هو التحدى الذى لا ينجح الجميع فى اجتيازه !

وهذه المقدمة كان لابد منها بالنسبة لأسامة أنور عكاشة فى أول أفلامه السينمائية.. لأنه كاتب مهم جدا فى الفيديو.. ينتقل إلى وسيلة أخرى مهمة جدا هى أيضا وتتطلب أدوات تعبير مختلفة.. وهنا يمكن أن نقول باطمئنان إنه نجح فى تجربته الأولى فى استيعاب أدوات السينما.. فهو ينقل فكره هذه المرة إلى مجالات تعبير أوسع وأكثر حرية تسمح بالحركة والاعتماد على الصورة والموقف الأجرأ والأكثر إثارة الذى قد لا ترحب به دراما التليفزيون كثيرا.. وإن ظلت مشكلة «كتيبة الاعدام» هى أنه لم يستطع أن يتخلص تماما من «روح الفيديو» فى الاعتماد بقدر أساسى فى توصيل الأفكار والأحداث على الحوار..

ولكن من حيث القيمة الفكرية فى **«كتيبة الاعدام»** فان أسامة أنور عكاشة فى السينما هو نفسه فى المسلسلات .. من حيث انشغاله الجاد بالقضايا الحيوية فى المجتمع المصرى المعاصر حتى وهو يعالجه من زاوية التاريخ كما فعل فى «ليالى الحلمية».. ولكنه هنا لا يضرب فى التاريخ البعيد نسبيا.. وإنما يعود الى تاريخ قريب عشناه ومازلنا نذكره جميعا.. وهو حرب أكتوبر ٧٣.. التى كانت حدثا هاما وحاسما فى المجتمع المصرى بحيث لابد أن تنسحب آثاره علينا حتى الآن فتظل تحتاج الى المراجعة والتأمل..

والموضوع جارح ومرير لنضالنا الوطنى ولمعركة المصير مع عدونا الذى لا يريد لنا الحياة بأى ثمن ورغم أى خداع بالوهم.. فعلى هامش معارك أكتوبر تشارك المقاومة الشعبية من خلال رجال السويس البسطاء.. ويكون «الفران» (ابراهيم الشامى) قائد هذه المقاومة والذى لم يترك مدينته رغم كل شىء هو الآمين على مرتبات جنود الجيش الثالث والذى يخبئها فى أجولة الدقيق حتى يتم توصيلها لهم

فى اليوم التالى.. ولكن وكما فى كل معركة وفى كل بلد يكون هناك مقابل الأبطال والشرفاء دائما.. الأنذال والحشرات الدنيئة من سفلة القوم الذين لايتورعون عن بيع كل شيء وسرقة كل شيء حتى دماء الشهداء .. وطبيعى أن يكون هناك هذا الصعلوك الاكتع (عبد الله مشرف) الذى يسمع هذا الحوار حول النقود بين الفران وموظف البنك (نور الشريف) فيبلغ العدو الاسرائيلى الذى يخون بلده معه مقابل تهريبه من السويس بالمبلغ الكبير.. وفى الصباح تكتشف المذبحة التى يقتل فيها الجميع ماعدا مندوب البنك.. وتضيع النقود ..

وهنا يخطىء الفيلم خطأ فادحا حين لا يفسر لنا ما حدث .. كيف حدثت المذبحة.. وكيف سرقت النقود. وكيف تصادف أن نجا مندوب البنك وحده ليكون طبيعيا أن تتجه اليه كل الاتهامات بتدبير ما حدث .. وقد يكون المبرر الدرامى هو الإحتفاظ بعنصر التشويق الذى يظل عماد الفيلم كله بعد ذلك.. فنظل نشك مع كل جهات التحقيق فى أن يكون مندوب البنك (نور الشريف) هو الجانى.. بينما تتراءى لنا براءته أحيانا فنصدقه.. ثم نعود فنكذبه طالما كل القرائن ضده.. ويلعب أسامة أنور عكاشة على هذا الخيط ببراعة فيما بين الشك واليقين ..

وهذا من حقه.. ولكن واقعة أساسية كهذه يقوم عليها بناء الفيلم كله لا يمكن أن يتم تجاهلها بهذه البساطة ولا من أجل الاحتفاظ بعنصر الغموض.. ليس فقط لأن تجاهلها قد يكون مبررا بأسلوب الفيديو حيث يمكن الاستعاضة عن رؤيتها بالسماع عنها بالحوار كالعادة بما يتنافى مع طبيعة السينما.. وإنما أيضا لأن سلوك البطل المتهم (نور الشريف) حتى بعد خروجه من السجن.. حسم براءته تماما حيث قدمه الفيلم – حتى فيما بينه وبيننا وهو لا يجد مأوى ويكاد يتضور جوعا – وقد نفى عنه تماما أنه يملك هذا المبلغ الكبير أو حتى يخفيه فى مكان .. ثم إن أداء نور الشريف نفسه كان ينطق ببراءته وتعرضه للظلم الفادح من كل من حوله لخيانته القذرة التى كانت معاناته التى جسدها ببراعة تؤكد براءته منها.. فلماذا أخفى عنا الفيلم إذن من البداية تفاصيل ما حدث فعلا فى ليلة المذبحة.. مادام كل ما سيعرضه لنا بعد ذلك يؤكد براءة (نور الشريف).. ولماذا لم يكشف الفيلم من البداية عن حقيقة الخيانة القذرة التى أقدم عليها (عبد الله مشرف) فعلا بالتعاون مع العدو الاسرائيلى.. مادام ينوى أن يوجه له الاتهام الأساسى فى النهاية.. بأنه مجرد رمز لطبقة كاملة من الطفيليين لم تجد فى كل بطولات جنودنا فى حرب أكتوبر.. إلا فرصة لسرقة

النصر والإثراء من دماء الشهداء فى «البوتيكات» التى سميت بعد ذلك بالانفتاح ؟..

إن هذه ليست غلطة فنية أو درامية فقط .. وانما هى غلطة سياسية وقع فيها أسامة أنور عكاشة وعاطف الطيب أفقدت فيلمهما كثيرا من قوته ودلالته الجريئة على ارتباط سارقى انتصاراتنا بكل أشكال النصب والاستغلال ولصوص أقوات الناس بعد ذلك، ومن أجل غموض أو تشويق فنى لم يتحقق هو نفسه.. حيث كنا واثقين طول الوقت سواء من الأحداث أو من أداء (نور الشريف) نفسه من أنه برىء.. فلم تكن هناك حاجةحقيقية لكل هذاالجهد فى المطاردات والتحقيقات لكى نصل فى النهاية إلى أن (عبد الله مشرف) هو المجرم..

ولكن هذه الحبكة المثيرة نفسها حتى وهى تجنح إلى طابع البحث البوليسى، تؤكد مرة أخرى قدرة أسامة أنور عكاشة الحرفية، وانشغاله المخلص والجاد بهموم مجتمعه، ولكن فى هذا المجال الجديد عليه هذه المرة وهو السينما .. وبما أثبته أكثر من مرة فى التليفزيون.. ولكن «كتيبة الإعدام» كان قويا بما يكفى بحيث لم تكن هناك ضرورة - فى تقديرى- لبعض «الهوامش» الخطابية الزاعقة أو المباشرة.. كأن تكون إبنة زعيم المقاومة الشعبية القتيل (معالى زايد) هذه الدكتورة المتصلبة التى درست فى الخارج وعادت لتنتقم لأبيها.. فيتصادف أن تعمل فى شركة عملاقة يملكها نفس الانفتاحى الفاسد قاتل أبيها.. ومع المبالغة فى «شكل العصابات» عندما يركز عليها أعوان هذا الاخطبوط ويراقبونها من شقة مقابلة فى محاولة لقتلها.. ثم هذه الصدفة المجانية السخيفة فى أن يكون الشرير الكبير الذى دبر هذه المذبحة فى البداية.. هو نفسه الذى استولى أيضا على زوجة (نور الشريف) وحرمه من إبنه وكأن موظف البنك المسكين هذا هو العدو الوحيد لهذا الوحش الضخم.. وكأن زوجة هذا الموظف هى المرأة الوحيدة فى العالم حتى يسرقها منه أيضا.. وتصورى أنها تأثرات باقية فى أسامة أنور عكاشة من أيام «الفيديو».. وجميل أن نشير إلي أن هناك ضباط شرطة شبانا شرفاء يرفضون الفساد ويتعرضو هم أنفسهم لضغوط قوى أكبر منهم مثلهم مثل أى فئة أخرى.. وظريف جداً أن نقدم ضابط البوليس الشاب ممدوح عبد العليم بمفهوم إنسانى بسيط وجديد على ضابط البوليس التقليدى الذى تقدمه أفلامنا فظا غليظا مجردا من أى ملامح إنسانية كأنه قادم من المريخ أو منفصل تماما عن المجتمع الذى يبدو ضده دائماً.. مع أه جزء منه يعيش كل معاناة الآخرين ويحيا نفس حياتهم.. وممدوح عبد العليم أضاف إلى الدور روحاً

شابة مرحة كشاب عادى يحب ويمرح ويأكل السندوتشات فى الشوارع .. وأضفى هو و(علا رامى) لحظات مرحة ومنطلقة على الفيلم.. ولكن هذا لايعنى أن نظهره بملابسه الداخلية أكثر من مرة.. مع أن جسم ممدوح ترهل ما شاء الله من كثر الأكل فيما يبدو.

عاطف الطيب يعود إلى أفضل حالاته كمخرج يسيطر تماما على كل أدواته الفنية وبعد بعض الأفلام التى تراجع فيها عن مستواه الأول القوى.. عندما وجد هذه المرة ببساطة الموضوع القوى لأنه و كما قلنا كثيرا لا يوجد ما يسمى «بالإخراج» معزولا عن «الورق» وإيقاعه هنا مشحون ومتدفق ومتوتر لولا بعض الترهل فى بعض المناطق كان يمكن للمونتيرة نادية شكرى أن «تشدها » أكثر لتتخلص من تلكؤ «الفيديو».. ورغم أن سعيد شيمى هو فى تقديرى الخاص أفضل من يعمل مع عاطف الطيب فى مثل هذه الموضوعات القائمة على الحركة المتدفقة.. إلا أنهما بالغا إلى حد مزعج – وأحيانا مضحك– فى مشاهد مطاردات الشوارع التى استهوتهما أكثر من اللازم الى حد وقوف ثلاث عربات تطارد البطل وراء بعضها بشكل طفولى . موسيقى عمار الشريعى المعبرة دائما عن مضمون الأحداث دراميا وبحس شعبى جميل.. ليست فى حاجة الى «شروح» بالكلمات المغناة لا تضيف شيئا خاصة اذا لم تكن واضحة ومسموعة كما هى فى هذا الفيلم.. وعلى عمار الشريعى أن يقتنع بأن موسيقاه للأفلام معبرة بما لا يحتاج للغناء.. نور الشريف يؤكد فى هذا الفيلم أنه ممثل متمكن من «حرفته» وفاهم لأبعاد الشخصية الى أقصى حد.. ولكن يكون مطلوبا أحيانا أن يترك الممثل نفسه لقدر من الطبيعية أو التلقائية وتجاهل «الصنعة» حتى لايبدو أنه «ممثل».. اكتشاف الفيلم الخطير وبجرأة عاطف الطيب المعروفة هو الممثل الخطير أحمد خليل الذى «أكل» الجميع بدور صغير.. وسلوى خطاب فى بداية جيدة جدا لها يجب أن تستثمرها.. وشوقى شامخ الذى يخفى فى أدواره الصغيرة ممثلا يمكن أن يكون أكبر !

ولكن يبقى خلافنا مع نهاية الفيلم حيث تتشكل «كتيبة» من المواطنين وضابطى الشرطة لإعدام أحد رموز الفساد. وهو حل رومانتيكى لمواجهة الفساد بالمسدسات يمكن أن نختلف معه لأنه لن يحل شيئا سوى مشاكلنا الفردية.. ولكن يمكن تبريره لدى السينمائيين الجادين بأنه تحريض على المواجهة الحاسمة على أى حال فى غيبة الحلول الاجتماعية الصحيحة.. ومع ذلك كان يمكن انهاء الفيلم عند موت الشرير

تحت علب اقصلصة أو اقبوقوبيف فى «اقموبر كارفت» اقذى بنى عليه كجده وقو على حـ ماب دكاء اقشهداء.. أكا كشهد المحكمة بعد ذقك وتصفيق اقناس قلقتلة فأنهم أبطال فهو كظاهرة طفوقية ساذجة أرجو أن تكون هناك وسيلة كا قلتللص كنها.. لأن رساقة اقفيلم أقوى بكثير كن أن تحتاج اقى أى تصفيق !

– مجلة الاذاعة والتليفزيون – ١٩٨٩/١٠/٧.

« المغتصبون »

السينما عندما تصبح أقوى من الواقع !

قد يكون الحديث عن فيلم «**المغتصبون**» قد تأخر كثيرا فعلا.. لأننى لم أشاهده إلا فى الأسبوع الماضى وعلى شريط فيديو وهذا تقصير اعترف به ازاء فيلم كان يستحق اهتماما أكثر وأسرع لولا تعاقب مهرجان الاسكندرية بعد مهرجان الرباط مباشرة.. ولكن تظل أشياء كثيرة فى هذا الفيلم تستحق الحديث.. بل والاشادة بها منها - بل وعلى رأسها - جهود الممثلين الشبان المجهولين الذين أخذوا فرصتهم الصغيرة - والتى قد تكون الوحيدة - ومن حقهم على الأقل أن يذكر أحد اسماءهم.. حتى لا يستوى الجيد والردىء.. بل ويضيع الجيد وسط غبار الردىء !

«والمغتصبون» تجربة غريبة ومثيرة فى السينما المصرية فى ظروف السنوات الأخيرة بالذات ولأسباب عديدة.. فهذه الظروف هبطت بمستوى الأفلام - إلا بعض الاستثناءات - وبمستوى تذوق الجمهور لها وباقباله على هذا الفيلم أو انصرافه عن ذاك.. ثم بمستوى الإنتاج نفسه والتوزيع والعرض..إلى أقصى حد يمكن تخيله.. حتى أصبح من الصعب أن يدعى أى خبير ماذا ينجح بالضبط وماذا يفشل .. ولماذا؟. أفلام جيدة أو حتى «معقولة» فشلت.. وأفلام كثيرة رديئة - بل عبيطة - نجحت نجاحا خرافيا.. وميزانيات طائلة أنفقت على أفلام ولم يتم استردادها حتى الآن.. وأفلام انتجت بملاليم وحققت أرباحا طائلة لم يتوقعها حتى صانعوها.. ونجوم كبيرة هوت لتصعد أسماء غريبة جدا وتكتسح فى مجالات ليس التمثيل فقط .. وإنما حتى فى الإخراج وكتابة السيناريو.. ولم يعد أحد يفهم شيئا سوى اليأس والتشاؤم من جدوى بذل أى مجهود فى أى شىء سوى «التوليفات» المضمونة: أما الضرب غير

المعقول ولا المنطقى على طريقة الشجيع «رامبو».. واما كوميديات الرجل الذى يلبس «غوريلة» ومع ذلك يضحك الجميع .. وأنا شخصيا رفعت لواء اليأس من الجمهور وتحميله المسئولية الرئيسية - ضمن أسباب أخرى طبعا - خصوصا وأنا أتابع أفلام المقاولات على شرائط فيديو.. ولكن يفاجئنا أحيانا وسط هذا الظلام الدامس فيلم جاد ومحترم يحقق نجاحا لا بأس به اطلاقا ومن نفس هذا الجمهور .. ولكن أغرب ما يفاجئنا من هذه «الفلتات» التى تنجح أحيانا هو **«المغتصبون»** بالتحديد.. فهو أولا لا يقدم أى قصة أو رواية بالمعنى المألوف لدى جمهور السينما.. ليس فى مصر فقط بل حتى فى العالم كله.. وانما ما يمكن أن نسميه «دراما تسجيلية».. ولكن مال الناس العاديين والدراما التسجيلية التى ربما لا يعرفون حتى معناها.. وكيف يجذبهم شيء يعرفونه من قبل بكل تفاصيله.. وهو واقعة اغتصاب «فتاة المعادى» التى هزت المجتمع المصرى كله من سنوات قليلة.. فليس هنا حتى عنصر التوقع أو المتابعة أو الإنتظار لإجابة الأسئلة التقليدية التى يعلمونها لتلامذة السيناريو.. وليست هنا عقدة ولا ذروة ولا حل ولا مشاركة ولا «الكاثارسيس» أو التطهير الذى تحدث عنه أرسطو .. مجرد حادثة قرأها الناس فى الجرائد التى قتلتها بحثا وبكل التفاصيل .. ثم رأوها فى فيلم سينما.. لا يقدم لهم إلا ما يعرفونه فعلا ومقدما ومن البداية إلى النهاية.. حتى حكم الإعدام على فلان وفلان.. وسجن علان وترتان كذا سنة.

ثم أنه فيلم خال من النجوم تماما إلا ليلى علوى التى لم نسمع حتى الآن أنها نجمة شباك يمكن أن تحمل فيلما «لوحدها» مثل فلان وعلان.. وفى سوق التوزيع المعروفة كل أسعاره كما تجيء من بورصة قبرص لم نسمع أن ليلى علوى يمكن أن ترفع سعر فيلم كذا ألف مثل غيرها من الذين تكفى اسماؤهم فقط على القصة حتى بدون قصة أو سيناريو لضمان مئات الألوف مقدما.. فكيف نجح **«المغتصبون»** كل هذا النجاح الذى لم يتوقعه أحد بليلى علوى التى فشلت لها أفلام مع نجوم كبار... مع أنه ليس معها هذه المرة سوى أسماء مثل محمد كامل وحمدى الوزير وحسن العدل ومحمد فريد وحسن الديب.. هل سمع أحدكم من قبل عن ممثل اسمه حسن الديب؟..

ولقد سمعت مثلا طوال الاقبال الجماهيرى على الفيلم.. ان الناس يذهبون لكى يروا فتاة جميلة وهى تغتصب .. فلابد أن يظهر هذا الجزء أو ذاك من جسدها..

وهذه جرأة مخيفة على الكذب من الذين يكرهون النجاح ولا يتصورون له سببا سوى القبح والإبتذال الكامن فى داخلهم هم أنفسهم.. فليس فى الفيلم لقطة واحدة عارية أو قبيحة أو مبتذلة.. رغم كل الفرص المبررة التى يسمح بها موضوع قائم بالكامل على اغتصاب ستة رجال لفتاة واحدا وراء الآخر بغض النظر عن أن يكون فعل فعلا أو لم يفعل.. فالغريب أن «المغتصبون» كان محتشما أكثر من الأفلام العادية التى تحدث فى الجامعة وأقل اثارة بهذا المفهوم الجنسى الرخيص..

وقيل أيضا إن الحوار ملىء بالتفاصيل المثيرة التى من الطبيعى أن تجىء فى سيل تحقيقات البوليس والنيابة والمحاكمة التى يوردها الفيلم من واقع المحاضر الحقيقية وبألفاظها.. ولكن الصحيح أن الحوار شديد التعقل والحذر والاحترام بما يقترب على العكس من الرسمية أو التقريرية.. والألفاظ القليلة غير المعتادة لأذن الجمهور وجاءت فى سياق من الشروح القانونية بل وحتى نصوص الشريعة التى تفقدها كل إثارة بل ويكون لها أحيانا وقع الصدمة أو القشعريرة..

ومازلت شخصيا حائرا فى تفسير نجاح «المغتصبون» ولا أدعى أن لدى فهما محددا لهذا اللغز .. فهو فيلم «مغامرة» لا أظن أن الذين أقدموا عليها كانوا يتوقعون لها هذا النجاح هم أنفسهم.. فكل الدلائل تشير على العكس إلى أنهم كانوا يريدون صنع فيلم «صغير» من حيث تكلفة الإنتاج والأبطال وكل شىء.. ولكن الفن والموهبة هما وحدهما القادران على صنع الأشياء الكبيرة.. ولست أعرف بالتحديد حجم الدور الذى لعبه فيصل ندا فى المشاركة فى كتابة السيناريو .. ولكن واضح أن الدور الأكبر والأساسى كان لسعيد مرزوق الذى كتب السيناريو والحوار من واقع حادثة حقيقية ومحا ضر رسمية واضح أنه التزم بها بالكامل .. ولكنه كمخرج موهوب تمكن من تحويل هذا كله الى لغة السينما الخالصة.. التى جعلت الحادثة والتفاصيل والأسماء والمحاضر تصبح شيئا جديدا ومثيرا فنيا وجيد الصنع.. حتى ليبدو مختلفا عن الواقعة التى يعرفها كل الناس.. فذهبوا ليروها كشىء جديد فعلا.. أو ذهبوا ليروا ويسمعوا كصورة وأشخاص وأصوات ما قرأوا عنه فقط .. ولكن لو لم يكن الفيلم قد استطاع أن يجعل هذا مقبولا بل ومثيرا بلغة السينما: الصورة والحركة والصوت والإيقاع والتمثيل.. لما كان الفيلم قد حقق تصورهم الى هذا الحد، بل ربما كان قد أحبطهم.. وإلا نجح أى فيلم يترجم حادثة من أعمدة الصحف الى صور متحركة.. وهنا يجىء دور فنان الفيلم الذى صنع «المغتصبون» .. أى المخرج..

لقد استطاع سعيد مرزوق أن يصل إلى بناء خاص جدا للفيلم جديد تماما على السينما المصرية.. لأن أفلاما عديدة نجحت فى تقديم وقائع حقيقية وبنجاح من خلال مخرجين موهوبين.. ولكن لعلها أول مرة يذهب جمهورنا لمشاهدة أحداث يعرف بداياتها ونهايتها وبلا أى مفاجأة منتظرة أو إثارة بوليسية غير الإثارة الفنية وحدها.. وهذا البناء قائم على تقديم الحقائق كما هى وبأسلوب الخطوة خطوة القائم على إيقاع منطقى محكم جدا ومسيطر عليه جيدا وشديد التدفق بلا تفريعات ولا لحظة املال واحدة.. وهنا تصبح «المصداقية» هى الشعرة التى تفصل بين النجاح والفشل.. لأن الناس يعرفون كل شىء مقدما.. فأما أن يصدقوك وأنت تحكيه لهم من جديد.. وإلا افلت منك كل شىء.. وهنا كان سعيد مرزوق صارما تماما فى تقديم كل ما هو ضرورى ومطلوب فقط.. وبلا أى محاولة منه للإضافة أو الفذلكة.. ولا الاستسلام لإغراء إفساد كل شىء بتقديم مشهيات أو مغريات هنا أو هناك.. فالبنت المغتصبة بنت مصرية عادية جدا يمكن أن تصدقها .. مشغولة هى وخطيبها بالبحث عن شقة.. وأبوها وأمها حقيقيان.. وعلى الطرف الآخر نجد أن المغتصبين أنفسهم شبان عاديون جدا من «زبالة المجتمع» التى نصطدم بها بل و«نشمها» فى الشوارع والأزقة وكهوف تحت الأرض كل يوم ونعرف تماما أن كلا منهم «مبرشم» أو مسطول ويحمل «قرن غزال» وغالبا فى طريقه لارتكاب جريمة ما سنقرأ عنها غدا فى الصحف.. ونحمد الله فقط أنها لم تكن موجهة نحونا.. السائق والعامل والكساح والمكيساتى والذى لا نعرف ماذا يفعل بالضبط .. ولكنها شخصيات هائمة على وجهها فى السراديب لم يفعل لها المجتمع «الشرعى» شيئا على الاطلاق بل ولا يعترف بوجودها أصلا إلا حين يضطر للقبض عليها حين تقدم على جريمة ما هو نفسه الذى اضطرها اليها.. حتى انك فى الفيلم تحس أحيانا بالتعاطف معها رغم احتقارك الشديد لما فعلته.. وهذا أفضل ما فعله الفيلم.. أنه لم يذبح هؤلاء المجرمين تماما كما يحدث فى «كليشهيات» أفلامنا الساذجة عن الطيب والشرير.. وانما قدمهم كشخصيات إنسانية حقيقية مطحونة كانت هى نفسها ضحايا قبل أن تنقلب إلى الجانب الآخر : ابراز «قرن الغزال» فى وجه المجتمع.. لمجرد فرصة حب أو زواج أو سكن آدمى أو مجرد رؤية بنت لحمها أبيض وشم رائحتها.. ومن هنا لم تكن نماذج كهذه فى حاجة لكى تبرر حقدها على ما يملكه الآخرون.. إلى العبارة الوحيدة المبتذلة فعلا فى الفيلم.. وهى «أمال اشتراكية أيه يا ولاد الكلب؟».. فمثل هؤلاء لا

يعرفون مثل هذه التساؤلات المنطقية.. ولكنها عبارة وضعها سعيد مرزوق على ألسنتهم ليعكس سخريته الشخصية من الاشتراكية.. فأصبح كمن يحكى نكتة فى مأتم.. فطبيعى الا تضحك أحدا ولا يكون لها لزوم.. وغير الطبيعى إلا يكون قد «بلغه» أنه لم يعد للاشتراكية وجود منذ ١٧ سنة.. اذا كان لها وجود أصلا حتى قبل ذلك ..

أما العبارة الأخرى التى لم يكن لها لزوم.. فهى صرخة الأب أمام البوليس ويتشنج شديد جدا أن الذى اغتصب ابنته فكأنما اغتصب أخته أو أمه أو مش عارف مين تانى.. فرجل سمع لتوه عن اغتصاب ابنته من ستة رجال لا تكون مشكلته هى القاء مواعظ خطابية على الجمهور وهو يميل بوجهه للكاميرا .. ولكن المغامرة الأجرأ والتى أقدم عليها سعيد مرزوق.. هى أنه قدم مشهد الاغتصاب بالكامل فى مكانه الطبيعى من الفيلم وانتهى منه تماما ليتابع مسير التحقيقات بعد ذلك.. مع أنه كان يستطيع لكى يحتفظ بعنصر الاثارة البصرية أكثر أن يجزئه الى ما بعد ليقدم كل مغتصب أثناء الفعل على حدة من خلال «فلاشات» نراها مع سير التحقيق ورواية الفتاة لما حدث لها.. وهو ما فعله الفيلم الامريكى **«المتهمة»** الذى يروى واقعة مشابهة إلى حد كبير والذى فازت عنه جودى فوستر بأوسكار أحسن ممثلة هذا العام.. حيث لم نشاهد مشهد الاغتصاب نفسه إلا قرب نهاية الفيلم.. ولكن رأيى المتواضع أن ما فعله سعيد مرزوق – بل وبناء وأسلوب فيلمه كله – أفضل من الفيلم الأمريكى.. لأنه لم يجعل تفاصيل الاغتصاب نفسه هى عنصر الإثارة وانما البناء التسجيلى والواقعى الدقيق وردود الفعل على المجتمع ولذة المطاردة للمجرمين حتى الإيقاع بهم واحدا واحدا وإلى أن يلقوا جزاءهم بالاعدام أو السجن.. وهو ما يريد المتفرج المصرى بالذات أن يستمتع به من باب إدانة الجريمة والانتقام من مرتكبيها .. وهنا يحدث «التطهر» بل ونكتشف فى الواقع أن عناصر الدراما عند أرسطو موجودة.. ولكن بمعادلات سينمائية مختلفة استطاع أن يحققها سعيد مرزوق ببراعة..

ما اعترض عليه هو طول مشهد المحاكمة نفسها.. فمرافعات النيابة والدفاع تبدو ملتزمة بنصوصها الأصلية كأنها مطلوبة لذاتها.. مع أننا سمعنا معظم تفاصيلها قبل ذلك وأكثر من مرة.. ولو أن مشهد المحاكمة نفسه منفذ جيدا جدا من خلال الحركة فى أركان المحكمة بكاميرا طارق التلمسانى السلسة والمتعقلة وبإستخدام

«كرين» ربما لأول مرة فى محكمة.. والملاحظة الواضحة هى غياب رد الفعل فى أجهزة الاعلام تماما على عكس ما حدث فى الواقعة الحقيقية.. وهناك مشاهد حاسمة جدا صورت فى لقطة واحدة - ربما لأسباب انتاجية - بينما كانت تحتاج إلى «تقطيع» أكثر .. مثل مشهد مواجهة ليلى علوى للمغتصبين لأول مرة فى مكتب وكيل النيابة.. وهى تثور عليهم وتضربهم فى هسيتيريا .. فغير معقول أن يقدم مشهد كهذا فى لقطة واحدة ونحن نرى الفتاة - مركز الحدث الرئيسى - من خلال ظهور الشبان وهى تنتقل بينهم واحدا واحدا فلا تظهر أحيانا.. بينما لا نرى ردود هذا الفعل على وجوههم اطلاقا.. ثم عندما تنهار يحملها أبوها وخطيبها ويخرجان بها من الغرفة فلا تتبعها الكاميرا مع أن هذه النهاية للقطة مطلوبة جدا.. وانما تبقى الكاميرا ثابتة فى مكانها مركزة على وكيل النيابة الذى لايعنينا فى هذه اللحظة فى شىء.. ولقد لجأ سعيد مرزوق الى أسلوب «اللقطة - المشهد» أى اللقطة الواحدة التى تقدم مشهدا كاملا بدون قطع.. سواء بدافع السرعة فى إنهاء العمل أو للاحتفاظ بوحدة الموقف والتوتر.. ولكن اللقطة الطويلة لاتعنى ثبات زاوية الكاميرا وعدم تحركها داخل اللقطة الواحدة.. وهنا نكتشف مثلا أن ليلى علوى تضحك بهيستريا عندما يقترح خطيبها أحمد مختار التعجيل بالزواج بعد اغتصابها.. فتظل الكاميرا ثابتة على نفس حجم الكادر والفتاة فى الخلفية لا تظهر ملامحها بوضوح فى موقف شعورى هام كهذا.. بينما نظل نراها من خلال ظهرى أبيها وأمها دون الدخول على وجهها هى مع بدء ضحكها الهيستيرى.. وهى مسألة لاتفوت طبعا على مخرج متمكن جدا من حرفته مثل سعيد مرزوق الذى بلغ القمة فى اختيار الأماكن وزوايا التصوير والأجواء المناسبة ثم الايقاع المحكم المدهش وحركة الكاميرا التى لا تتوقف رغم اللقطات التى ذكرتها.. ولكن هناك إسراف إلى حد ما فى استخدام الممرات الطويلة التى تتكرر فيها نفس الأشياء مرة بعد أخرى.. ورغم أن طارق التلمسانى مصور موهوب فى استخدام الاضاءة إلى أقصى حد .. إلا أنه بالغ أحيانا فى استخدام الإظلام خصوصا فى هذه اللقطات الطويلة للممرات.. وقد تكون هذه إضاءة درامية متفقة مع جو الحدث الكئيب طلبها منه المخرج.. ولكن علينا الا «نضىء» بما لا يتفق مع الواقع فى فيلم واقعى تماما حرية تصرفنا فيه محدودة.. بمعنى أنه لا يمكن أن يكون ممر طويل فى مبنى حكومى - بوليس أو نيابة - مظلما هكذا فى حدث يقع بالنهار .. لمجرد أننا نريد هذا التأثير.. وغير معقول فى النهاية

الحاسمة جدا أن نرى مأمور السجن يتلو على المتهم الذى سيتم اعدامه فورا (محمد كامل) محضر الحكم بالكامل.. بينما نرى ظهر محمد كامل وهو منهار ويتمتم ببعض الكلمات وبدون أن نرى تعبيرات هذه النهاية التعيسة على وجهه فى لقطة طويلة جدا تركز على وجه المأمور.. وبالمناسبة فهو مشهد عبقرى رغم ذلك لمحمد كامل يؤكد موهبته حركيا وصوتيا وسيطرته الكاملة على لحظة الاعدام ..

وهنا نصل إلى إنجاز سعيد مرزوق الحقيقى المدهش فى هذا الفيلم.. الذى بدونه كان يمكن أن تضيع أشياء كثيرة وراء نجاح هذا الفيلم.. وهو ما يسمى «الكاستنج» أو إختيار الممثل المناسب شكلا وموضوعا وأداء لكل شخصية مهما كانت صغيرة.. وهنا تحققت معجزة نجاح فيلم بدون نجوم ولا أسماء ولا أوهام كبيرة ولا «دياولو».. وأنما مجرد أداء مدهش للممثلين فى القمة كبارا وصغارا.. نعرفهم أو لم نسمع عنهم ابدا.. ويكفى فقط أن نذكر اسماءهم : ليلى علوى .. حسن حسنى.. محمد كامل،، حمدى الوزير.. حسن الديب.. محمد فريد.. حسن العدل.. شريف صبرى .. والممثل الذى لعب دور الضابط الذى يضرب باستمرار.. وأعتقد أن اسمه ناجى سعد أو أسعد.. تصوروا حتى أننى لا اعرف اسمه ؟ !.. مساكين والله هؤلاء الشبان الموهوبون !

- مجلة الاذاعة والتليفزيون - ١٤/١٠/١٩٨٩.

ظاهرة « السيدة رامبو »
والإرهاب بلا سبب !

فيلم «**الإرهاب**» من الأفلام المحيرة جدا التى لا يستطيع الناقد أن يأخذ موقفا محددا دون أن يتأمله كثيرا قبل أن يكتب .. حتى لا يتسرع بحكم قد لا يكون عادلا تماما فى تناول أى عنصر من عناصره الفنية والموضوعية.. سواء بالأعجاب أو الأعتراض.. ولأنه فيلم يطرح على الناقد – أو أن هذا ما واجهته شخصيا على الأقل – أسئلة عديدة لابد أن يعثر لها على إجابات ترضى ضميره أولا.. وهى أسئلة تضع «الارهاب» فى إطار السينما المصرية أولا.. ثم فى اطار ظروفنا الاجتماعية والسياسية فى الفترة الأخيرة ثانيا .. بل وفى إطار «سينما نادية الجندى» ثالثا.. وهى السيدة التى استطاعت بلا أدنى شك أن تكون ظاهرة خاصة جدا فى السينما المصرية.. لها مواصفات وملامح واتجاهات محددة أصبح يعرفها حتى أصغر متفرج عادى يدخل أفلام نادية الجندى من أجل نادية الجندى وكل ما تمثله بالنسبة له نادية الجندى.. وهى مسألة لا يستطيع أن ينكر أى مكابر أنها أصبحت مقصورة عليها وعلى نجم آخر فقط هو عادل إمام.. ولست أقصد صادقا أى تشابه سوى الاقبال الجماهيرى الكاسح والمضمون مقدما.

ولأبدأ بالتساؤل الأخير.. وهو عن مكان «الإرهاب» بين ما أصبح معروفا «بسينما نادية الجندى».. فإذا كان النقاد قد ظلوا يرفضون هذه السينما طويلا لأنها سينما الإثارة التجارية السهلة بالرقص والغناء ومشاهد العرى وشغل العصابات والمخدرات والحوار السوقى.. أى ما يمكن تلخيصه باختصار فى «سينما الباذنجان».. فإن «الإرهاب» لا ينتمى بالتأكيد إلى هذا النوع من السينما.. بل إنه فيلم نظيف ومحترم ويناقش قضية جادة الى أقصى حد يعانى منها مجتمعنا بل والعالم كله هى مشكلة

الإرهاب المنتشر هنا وهناك لأكثر من سبب.. والذين يمكن أن يرفضوا هذا الفيلم لمجرد أنه لنادية الجندى سيجدون أنفسهم في موقف سخيف جدا يبحثون فيه عن سبب لهذا الرفض سوى التحامل الشخصي.. بينما العادل والمنطقى هو عدم رفض فنان لذاته حتى لو قدم فيلما محترما ولمجرد القياس على أفلامه السابقة.. وصحيح أنه يجب وضع كل عمل فى اطار تطور مسار الفنان من عمل الى آخر.. ولكن بشرط عدم اغفال أن كل فيلم فى النهاية هو كيان مستقل يجب الا نخجل من الاعتراف لو جاء مختلفا أو أفضل مما سبقه.. وهنا نلاحظ أن نادية الجندى فى هذا الفيلم ومن قبله فى **«ملف سامية شعراوى»** لنفس المخرج.. يبدو أنها دخلت فيما يمكن تسميته بمرحلة الأفلام السياسية.. وكما تفهمها بالطبع نادية الجندى وتريد أن تقدمها.. فهى فى الفيلم السابق تتحدث عن علاقة عبد الحكيم عامر وعبد الناصر من وجهة نظرها بالطبع.. وهى فى الفيلم الحالى تتحدث عن مؤامرة إرهابية تستهدف أمن مصر وتوحى بأن لها علاقات خارجية ومن وجهة نظرها أيضا.. فلو أننا رفضنا الفيلمين مهما كان اختلافنا معهما – وواضح أن الاختلاف غير الرفض – لكان من حق هذه السيدة أن تفحمنا بهذا السؤال : «عملت لكم أفلام البادنجان رفضتوها. عملت لكم أفلام من غير أى بادنجان.. مش عاجبكم.. قولولى بقى.. انتو عايزين أيه بالضبط؟».

وأعتقد أن أحدا لن يستطيع الجواب فى هذه الحالة !.

إن الشيء الوحيد فى تقديرى الذى يربط «الإرهاب» ومن قبله «ملف سامية شعراوى» بسينما نادية الجندى هى شخصية نادية الجندى.. نفسها.. وكما يرسمها لها كتاب السيناريو والمخرجون دائما.. أى كما ترسمها هى بنفسها لنفسها.. وهى شخصية «السيدة رامبو».. أى السيدة التى تضع بين أيديها كل مقاليد الأمور فى أى فيلم.. وتأبى إلا أن تحل هى كل المشكلات وتقضى على كل الأشرار بيديها شخصيا.. حتى لو كانت كل قوات الأمن المركزى محتشدة فى الخارج كما هو الحال فى نهاية «الإرهاب».. ولكن مسألة «رسم الشخصية» هذه هى مسألة فنية بحتة يمكن مناقشتها كجزئية من جزئيات الفيلم.. وكما سأحاول أن أفعل فعلا فى هذا المقال.. ولكن ليس لدى سبب شخصيا لأخذ موقف مسبق ضد هذا الفيلم.

فاذا ما وضعنا «الإرهاب» فى إطار ظروفنا الاجتماعية والسياسية فى الفترة الأخيرة.. لوجدناه يتعامل فعلا مع مشكلة واقعية بدأت تروعنا فى السنوات القليلة الأخيرة مع بعض الحوادث الإرهابية.. رغم أن حوادث الإغتيال السياسى كانت

نادرة دائما فى تاريخنا الحديث.. إلا أنها بدأت تأخذ ملامح أكثر تحديدا وعنفا.. ومن هنا يمكن وضع «الإرهاب» فى قائمة الأفلام الجادة التى أصبحت قليلة جدا مع هبوط أو اضمحلال كل دوائر العملية السينمائية فى مصر بدءا من الإنتاج إلى دور العرض .. ومع حقنا الكامل فى الإختلاف مع الفيلم فى هذه النقطة أو تلك.. لأنه بالتأكيد ليس فيلم مقاولات ولا إثارة كوميدية أو بوليسية فارغة أو مسفة.. بل إنه لا يمكن حتى إنكار أن الفيلم جيد الصنع.. لأنه قد توافرت له كاتبة قصة جادة تناولت أفلامها القليلة موضوعات هامة وملحة فى حياتنا هى حسن شاه.. وكاتب سيناريو موهوب كان مشغولا دائما بهمومنا الحقيقية هو بشير الديك.. وإن كان واضحا هنا أنه يعمل كمجرد «حرفى» لا يحس بما يكتبه تماما ويعتبر نفسه غير مسئول عنه وإنما طلبوا منه أن يكتب شيئا فكتبه ولأسباب واضحة.. ثم مخرج متمكن من حرفته تماما خصوصا فى هذا النوع القائم على الحركة والإثارة وأن كانت مسألة «الحرفة» هذه تطغى عنده على مسألة هامة جدا عند كل مخرج وهى.. التفكير والاختيار.. لأننى لا يمكن أن أكون مجرد «صنايعى» أقدم أى شىء وكل شىء دون أن اختار.. ولن أقول : «دون أن يكون لى موقف».. لأن كلمة «موقف» هذه تخيف البعض !.

وقصة حسن شاه كما التقطناها من الفيلم تصلح مادة درامية جيدة لفيلم قوى: الصحفية التى تحقق حادث ارهاب.. وعندما تقترب من الإرهابى المتهم.. تكتشف فيه جوانب إنسانية مخالفة تماما لما تشيعه عنه أجهزة البوليس والإعلام.. فتتعاطف معه أولا ثم تقع فى حبه على المستوى الشخصى بعد ذلك.. لتنشأ عناصر صراع درامى غنية تكفى لبناء فيلم قوى ومثير فعلا.

ولكن لأننا لا نعرف الحدود بين قصة حسن شاه وسيناريو بشير الديك بالضبط.. فان علينا أن نتعامل فقط مع ما رأيناه على الشاشة.. وهنا نكتشف على الفور أن الفيلم مصنوع تماما من وجهة نظر أجهزة الأمن.. ليس فقط لأن رجال الأمن - ومثالهم هنا اللواء الكبير صلاح قابيل الذى يبدو أنه مدير الأمن - هم رجال متحضرون ومهذبون وديمقراطيون الى أقصى حد .. وإنما لأن كل نظرياتهم تثبت صحتها فى النهاية.. فهم عندما يقولون إن فاروق الفيشاوى إرهابى.. فيجب أن نصدق على الفور إنه إرهابى مهما أدعى غير ذلك ومهما تظاهر بأنه مظلوم.. وعندما يكشف لنا عن علامات التعذيب على صدره لإنتزاع اعترافاته.. فإن ما نراه منه بعد ذلك من جرائم وحشية يجعلنا نتعاطف تماما مع من عذبوه بل ونتمنى لو أنهم كانوا

قد قتلوه هو واللى خلفوه جميعا حماية لأمن الوطن والمواطنين .. فإذا كان القضاء قد سبق أن برأه.. فإن القضاء نفسه وببساطة غلطان لأنه لا يمكن أن يفهم أكثر من صلاح قابيل.. وكل ما يشاع إذن عن تلفيق الجرائم الارهابية لمتهمين أبرياء ارضاء «للرأى العام» هو مجرد كلام فارغ من اختراع صحافة لا تعرف شيئا هى الأخرى!.

ولكن المشكلة فى فيلم «الإرهاب» هى ببساطة «الارهاب» نفسه.. فاذا كان الفيلم يشير إلى حوادث حقيقية معاصرة - بحكم الملابس والأجهزة الحديثة فى دور الصحف التى ذكرها الفيلم على الأقل - فإن الإرهاب الوحيد الذى عرفته مصر أخيرا إما إرهاب التطرف الدينى.. وهو ما تجنبه الفيلم تماما ليحمى نفسه من إحراق السينما أو قتل المخرج والمتفرجين.. مع أنه الارهاب الأخطر والذى تكرر كثيرا فى أكثر من شكل ومناسبة حتى وصل الى حرق المسارح وتحطيم الأفراح وتحريم الموسيقى.. أى أنه داخل فى صميم تفاصيل حياتنا اليومية وممارساتنا البريئة ولكن المحرمة من وجهة نظر البعض.. واما ارهاب ما سمى «بثورة مصر».. وهو ما قصده الفيلم بشكل واضح أكده بالتحديد حادث القاء القنابل فى «المعرض».. ولكن حتى هذا الإرهاب جرده الفيلم من كل دوافعه السياسية التى يؤمن بها مرتكبوه.. ورغم أننى اختلف معهم شخصيا فى أن الاغتيال الفردى يمكن أن يؤثر فى أى عدو أو يحسم أى قضية.. إلا أنه مادمنا قد أردنا الإشارة للمتفرج بوضوح لقضية معاصرة تابعها الناس ومازالوا .. فليس من حقنا أن نجردها من خلفياتها السياسية ليبدو مرتكبوها كمجرد مجرمين وسفاحين عاديين يقتلون الأطفال الذين تطوف الكاميرا على أجسادهم البريئة الملطخة بالبوية الحمراء فى أسخف مشاهد الفيلم.. خاصة اذا كان هذا لم يحدث فى الواقع أيضا.. فأما أن نقدم الأشياء بأمانة.. وإما أن «نلعب بعيد»!.

النتيجة أننا لم نعرف بالضبط - رغم كل هذه الإشارات - من هم هؤلاء الإرهابيون بالضبط .. ولا ما هى أسبابهم ودوافعهم أو حتى مطالبهم التى يقتلون الأبرياء من أجلها فى الشوارع ويفجرون القنابل حتى فى الأطفال .. فمن هو فاروق الفيشاوى هذا ؟ .. ما الذى يمثله؟ ومن الذى استأجره..؟.. كل ما سمعناه جملة حوار واحدة يقول فيها لأتباعه إن «الدكتور والخواجة جايين الليلة».. والدكتور هذا هو طبيب أبله.. يضحك وهو يقول بملائكية أن الطفلة مريضة بالقلب.. فيضحك الجمهور فى الصالة على زعيم ارهابى كوميدى لا يمكن أن يخطط حتى لسرقة كشك

سجاير.. ثم «خواجة» لا نراه أبدا ولا نعرف ماذا يمثل هو أيضا بالضبط.. ولكنها مجرد اشارة عبيطة إلى أنه «قوة خارجية» تستهدف أمن مصر كما قال اللواء صلاح قابيل.. ولكن لماذا؟.. ومن هى هذه القوة الخارجية ؟.. هل هى موزمبيق مثلا أو كوالالمبور؟.. وهل لكى تمنعنا مثلا من أن نكسبها فى كأس افريقيا؟.. وما دام «اللعب على كبير» إلى هذا الحد.. فهل يصح أن نترك الأمور عائمة ومسطحة الى هذا الحد ؟.

لقد أدى هذا العجز أو «الجبن» عن تحديد المسائل فى موضوع لا يحتمل أى غموض أو تردد.. الى أن بدت المسألة .. وكأن فاروق الفيشاوى هذا الإرهابى الخطير الشرس الذى لا يتورع عن أى شىء.. هو مجرد رئيس عصابة مجنون أو مريض نفسيا.. وأنه لا يقود إلا مجموعة من «الحرامية» الدمويين بلا سبب .. لا سيما وقد اختار الفيلم نفس وجوه «الحرامية» التقليدية التى لا يوجد غيرها لتسرق أى بنك أو «خزنة» أو «طشت غسيل» فى مصر.. لأن السينما المصرية عاجزة حتى عن تغيير وجوه الحرامية .. نفس الراجل «الجتة».. والراجل الأصلع.. وخصوصا الراجل «أبو جلابية ولاسة» والذى لا يمكن أن يكون عضوا فى أى تنظيم إرهابى يؤمن بأى قضية سوى البحث عن «كرسى معسل».. بدليل أنه نسف المعرض لمزاجه الشخصى ورغم تعليمات رئيس التنظيم المشددة جدا بمنع ذلك.. فببساطة شديدة وضع المسدس فى فمه وأطلقه لينهمر الدم من قفاه على ملابسنا شخصيا !.

إن هناك فروقا رهيبة بين المنظمات الإرهابية مهما كان هدفها وأسلوب عملها وبين «شغل العصابات» التقليدى المستهلك فى السينما المصرية منذ أيام أنور وجدى واستفان روستى.. وهى فروق لا يستطيع فيلم «الإرهاب» أن يدعى أنه قد راعاها أو درسها جيدا.. ورغم أن نادر جلال قد برع فعلا فى تقديم مشاهد العنف والمطاردة التى يتميز فيها عادة.. ولكن الثغرة الخطيرة وغير المبررة فى بناء سيناريو بشير الديك هى الانفصام شبه الكامل بين نصفه الأول ونصفه الثاى جريا وراء عنصر المفاجأة غير المتوقعة لإثارة تشوق المتفرج.. وهى «لعبة» يحتاج استخدامها إلى حذر شديد.. فنحن فى النصف الأول نقتنع تماما مع الصحفية نادية الجندى بان الإرهابى المزعوم فاروق الفيشاوى هو شاب برىء ومظلوم تماما.. خصوصا عندما نتعرف على أمه السيدة المصرية العادية جدا والطيبة وابنته الطفلة الجميلة المريضة بالقلب حتى لتثير تعاطفنا مع هذه الأسرة الغلبانة.. ثم فجأة ومع منتصف الفيلم

نكتشف أن كل هذه الصورة كاذبة عندما نرى الشاب البرىء يتسلل إلى مستشفى المفروض أنه خاضع لحراسة مشددة لأنه يضم إرهابيا مصابا.. وببساطة شديدة يدس له السم فى أنابيب الجلوكوز أو مالا أعرف بالضبط.. ليقتل أعز أصدقائه بقلب بارد.. فنعرف أنه إرهابى خطير فعلا ولا يتورع عن شىء .. وبعدها مباشرة يكشف الفيلم مرة واحدة عن كل الأسرار التى أخفاها عنا كل هذا الوقت.. لنعلم أنه المسئول عن هذه «العصابة» - وأضع تحت «العصابة» عشرة خطوط- التى ارتكبت كل الجرائم المروعة السابقة وغير المبررة.. ومازالت تستعد لغيرها.

فلماذا كانت إذن كل هذه القصة الملفقة التى خدع بها الصحفية وخدعنا؟.. إن إرهابيا خطيرا إلى هذا الحد مطاردا من كل سلطات الأمن على أعلى مستوى.. لن تكون مشكلته بالتأكيد إقناع صحفية ما - حتى لو كانت رئيسة قسم الحوادث فى «الأخبار» - بأنه برىء ومظلوم وفنان وديع جدا وأمه طيبة وابنته أيضا مريضة بالقلب.. زيادة فى جرعة الميلودراما.. فماذا تجديه كل هذه القصة الملفقة حتى لو نشرت الصحفية أنه برىء واتهمت الداخلية بظلمه.. خاصة وهذا النوع من الإرهابيين «الدوليين» يدركون جيدا أن عشر مقالات فى عشر صحف لن تكون لها كل هذه القيمة فى تبرئته لا أمام الرأى العام ولا أمام سلطات الأمن.. فضلا عن أن الذين يدعون أنهم «يناضلون» بالإرهاب من أجل قضايا كبيرة.. لا يجازفون بالتضحية بهذه القضايا من أجل قصص ملفقة عن إبنة مريضة بالقلب.. بل قد يعنيهم أكثر على العكس كسب الرأى العام بالتأكيد على بطولاتهم وليس انكارها.. ولكن السيناريو وقع فى هذا الفخ من أجل قصة حب مفتعلة بين البطل والبطلة يمهد لمشهد حب وقبلات محمومة ينتهى بحمام سباحة تفور فيه «بقاليل» المياه بمغزى مطلوب وصوله الى جماهير الصالة..

وتقودنا مسألة حمام السباحة هذه الى العيب الخالد فى السينما المصرية.. وهو عدم مراعاة أدنى حد من الواقع والمنطق فى تقديم الظروف المادية أو الاجتماعية لشخصياتها.. فهى لابد أن تعيش فى رفاهية ألف ليلة وليلة مهما كانت مش لاقية تأكل.. فهذا الحمام ملحق «بالشاليه» الخاص بأحمد بدير الذى يقدمه الفيلم كمجرد محرر حوادث فى «الاهرام».. فمرتبه كام يعنى ؟..

واذا كنت شخصيا - وأنا محرر سينما - لم أحصل على أول شقة فى حياتى إلا فى سن الأربعين وبعد عشرين سنة صحافة - بل وأكسب أحيانا من أشياء أخرى

(شريفة كلها والله العظيم) – فكيف حصل أحمد بدير على شقة فخمة «وشاليه» وحمام سباحة ؟.. مع أن أحمد بدير النجم نفسه لا يملك كل هذه الأشياء.. وكيف تركتهم حسن شاه وهى صحفية زميلة ورئيسة تحرير تعانى مثلنا جميعا.. يفعلون ذلك بهذه الجرأة على المبالغة من أجل الفخامة ؟.

أعتقد أن هذا مرتبط بظاهرة نادية الجندى نفسها.. فاذا كان أحمد بدير الصحفى العادى يعيش بهذا المستوى.. فلابد لها هى رئيسة قسم الحوادث.. أن تعيش فى قصر مخيف به سلالم.. دعك من عدم المعرفة التامة بظروف الصحافة الواقعية حين نرى جيشا من المحررين والمحررات يتحرك باشارة من السيدة رئيسة قسم الحوادث.. وهى امكانات أشك فى أنها موجودة فى «الواشنطون بوست» نفسها.. ولكن هذه هى صورة نادية الجندى كما تحب أن ترسمها لنفسها.. المرأة القوية الذكية المتحكمة فى كل من حولها.. فهى «السيدة رامبو» التى تهزم الرجال وتفهم كل شيء وتسخر من الجميع وتقف ندا شجاعا للسيد اللواء مدير الأمن .. بل والسيد اللواء وزير الداخلية شخصيا.. والجميع يحارون بشأنها ويستقبلونها باحترام شديد بل ويتوسلون إليها وهى تقتحم مكاتبهم وتجلس فى «بوزات» واثقة فى مكتب أى مسئول واضعة «رجل على رجل» غير خاضعة لأى مساومة أو تهديد.. بدلا من أن «يأخذوها قلمين» ببساطة رغم كل احترامى لحرية الصحافة.. ولكنها شخصية مستفزة جدا فعلا مهما كانت عدالة موقفها .. فهى أمام الكاميرا ليست الصحفية فلانة مهما علا شأنها. وإنما نادية الجندى شخصيا.. فما بالك اذا كانت المنتجة أيضا..

إن مشكلة نادية الجندى هى نفس مشكلة عادل امام – والقياس مع الفارق طبعا – وهى انهما يصنعان الأفلام «تفصيل وبالمقاس» لكى يصنعا فيها ما لم يصنعاه فى حياتهما الحقيقية.. وبحكم جماهيريتهما الكاسحة والمضمونة يخضع لهما مخرجون وكتاب سيناريو ونظام إنتاجى كامل يقوده «النجم» على حساب أى منطق أو معقولية ومهما فشلت الأفلام فانهم يعودون لتقبيل أقدامهم من جديد..

ونادية الجندى مثلا لا تدرك أن صورة «النجمة رامبو» قد لا تكون فى صفها هى نفسها أحيانا حين لا تهتم إلا بنفسها هى وكما تريد أن تظهر على الشاشة وعلى حساب كل عناصر الفيلم الأخرى.. إلى حد أن تظهر لابد فى كل لحظة.. وتعيش فى قصر لا يصدقه أحد.. وتلبس أشياء وتصنع أشياء أخرى على مزاجها هى وليس

كما تقتضى الشخصية.

بل إنها حتى أصبحت تمثل في جميع المواقف وفى جميع الأفلام بنفس الأسلوب.. فهى لا تنظر أبدا للشخصية التى تخاطبها فى نفس الكادر حتى لو كانت وزير الداخلية فى هذا الفيلم.. وإنما تنظر إلى الكاميرا نفسها وبزواية مائلة قليلا من باب الترفع وعدم الاكتراث وترفع دائما «حاجب الازدراء الأيسر» على طريقة فريد شوقى زمان.. وفى عينيها دائما نظرة توعد وتربص وتهديد للرجال انتقاما من شيء ما.. فهى تفهم كل شيء.. ولديها عقاب لكل رجل.. وهى الداهية الشجاعة الماكرة التى تنتصر دائما.. وبمفردها وبمجرد أنوثة المرأة ودهائها بعون الله.. وفى فيلم **«الإرهاب»** مثلا وبعد أن تدوخ وزارة الداخلية كلها وسيادة اللواء.. فهى وحدها التى تحبط عملية «البطارخ» فى الطائرة .. ثم تقتحم وحدها أيضا وكر العصابة الارهابية الدموية وتنتزع بالصدفة كل الأسرار والمؤامرات.. وبينما ألف عسكرى وضابط أمن مركزى يحاصرون المنطقة بألف رشاش وبعد حركات قفز كوميدية كانت كافية لهزيمة حلف الاطلنطى شخصيا.. فإن السيدة «رامبو» هى التى تقتل الإرهابى الخطير وحدها.. وبعدها تسلم المسدس إلى مدير الأمن شخصيا قائلة على طريقة كلينت استوود : «مسدسك يا سيادة اللواء..!» يعنى كمان سيادة اللواء اعطاها مسدسه واكتفى هو بالوقوف متفرجا لأنه «جنتلمان» مثقف يعرف أنه «ليديز فيرست»!!.

المضحك أنه بعد قتل الإرهابى فعلا وانتهاء المسألة .. يصرخ مدير الأمن فى رجاله :

«اضرب!». فتنفجر الصالة بالضحك.. وهكذا فان الفيلم الذى يمجد رجال الأمن طوال الوقت ويدعو لهم كحماة للوطن والمواطنين.. ينسف كل هذا فى نهاية عبيطة تؤكد أنهم كانوا متفرجين زينا ولكن يجيدون القفز فقط .. وأن أمن مصر فى الواقع كان طول الوقت فى يد السيدة رامبو ! .

فهل تعتقد نادية الجندى حقا أن كل هذه المبالغات غير البشرية فى صفها كنجمة؟.. وهل يمكن أن يكون من مصلحتها أيضا أن تختار زوايا معينة لوجهها.. واضاءة واحدة لهذا الوجه فى كل اللقطات داخلى وخارجى وليل أو نهار وحتى فى السيارة.. وهى «سبوت» كبير يضيء وجهها بسطوع غير درامى ولا فنى يحولها إلى شبح أبيض لامع بلا ملامح فتفقد أهم أدوات التعبير لدى أى ممثل وهى ملامح

وجهه.. جريا وراء صورة جمالية تتصورها هي.. وهل يمكن لنفس الأسباب قبول نسخة «فاتحة» تماما إلى حد الشحوب بحيث يصبح كل شيء طباشيريا باهتا وعلى حساب أى جهد يمكن أن يكون قد بذله سمير فرج مدير التصوير الذى لابد أن يحمله المتفرج أو الناقد مسئولية تصوير غير منطقى كهذا ؟.. ولكن على الذين يقبلون التنازلات.. ألا يشكوا من النتائج.. خصوصا عندما يكررونها.. ولكننا لا يمكن أن نغفل فى «الإرهاب» مستوى نادر جلال الحرفى.. ومونتاج صلاح عبد الرازق المحكم والمترابط تماما .. وموسيقى جمال سلامة المختلفة هنا والمتميزة عن أفلام سابقة.. ولا أداء فاروق الفيشاوى الذى كان أفضل ما فى الفيلم.. فهو ممثل ممتاز حقا وإن لم يأخذ حقه لسبب لا أدريه فى بورصة نجوم وهمية تحكمها مقاييس أخرى غير الموهبة.. أما صلاح قابيل فهو الخبرة المعتقة التى تزداد نضجا كل يوم.. ومازلت أعتقد أن نادية الجندى نفسها لو اكتفت بأن تكون ممثلة عادية.. وأعادت قراءة هذا المقال من أوله وبحسن نية – لأنه مكتوب أصلا بحسن نية – لأصبحت فعلا أفضل من «رامبو» ! .

– مجلة الإذاعة والتليفزيون – ١٩٨٩/١١/٤.

«العقرب»..

مواهب جديدة نعم .. ولكن هل هذا يكفى ؟

الميزة الهائلة للسينما المصرية والتى لا يمكن إنكارها .. هى أنها كانت قادرة دائما على تجديد شبابها من خلال عدد من المخرجين الجدد الذين كان بعضهم موهوبا بلاشك.. وبحيث تخرج بين وقت وآخر من كل أزمة من الازمات الخانقة التى تمسك بخناقها بشكل دورى شبه منتظم وثابت حتى نتصور أنها ستنتهى كل مرة.. فإذا بهؤلاء المخرجين الجدد.. خاصة لو كانوا موهوبين - يمنحونها نفسا جديدا وتغييرا ما فى الشكل أو المضمون.. وهى حقيقة لا تنفى بالطبع أن الأساتذة الكبار مازالوا هم الأعمدة الرئيسية لهذه السينما وأهم صانعيها.. ولكن الروافد الجديدة التى تتدفق بإستمرار من حولهم وبريادتهم.. تجدد كثيرا من المياه تحت الجسور.. بل وكانت تنجح أحيانا فى تجديد شباب حتى هؤلاء الأساتذة الكبار وتدفعهم ولو لمحاولة مجاراة أبنائهم وتلاميذهم فى التجربة والمغامرة.

وهنا لا يمكن أيضا إنكار الدور الأساسى والملموس الذى لعبه معهد السينما الذى أنشىء عام ١٩٥٩ وتخرجت أولى دفعاته عام ١٩٦٣ وحتى الآن.. فالمئات من خريجيه خلال كل تلك السنوات صنعوا «شيئا» من الحيوية والتطوير فى كل مفردات السينما المصرية من اختيار الموضوعات والمواقف الى حرفيات الإخراج والتصوير والمونتاج بل والتمثيل نفسه.. لأن تأثير المعهد لم يقتصر على خريجيه فقط وإنما امتد إلى مناخ ومنهج العمل السينمائى كله من مجرد اجتهاد مواهب صنعت نفسها إلى

محاولة «للعلمية» فرضتها ثلاثون سنة من تقدم السينما وتحولها إلى علم في العالم كله.. وبون أن يفهم أحد من كلامي هذا أن خريجي المعهد عندنا عباقرة.. بل أن من بينهم على العكس «كوارث» أسوأ من أي «أسطى» تعلم السينما على «قهوة بعرة».. بينما مازال أفضل العباقرة عندنا من غير خريجي المعهد.. ولكني أتحدث فقط عن مناخ مختلف كان لابد أن يرتبط «بالقواعد» على الأقل.. فرضته على السينما المصرية أجيال متعاقبة من الشباب حتى لو لم تكن ظروف الإنتاج التجاري تمكنهم من ابراز مواهبهم لو كانوا يملكونها حقا .

ولذلك فان أهم ظواهر السينما المصرية في السنوات العشر الأخير على الأقل.. هي ظهور جيل من المخرجين الجدد الذين درسوا السينما في مصر أو في خارجها.. استطاعوا مع عدد من كتاب السيناريو الجدد أيضا والدارسين هنا أو هناك. أن يصنعوا تيارا مختلفا في الشكل والمضمون لا يمكن إنكار تأثيره لاعلى المشاهد – *الواعي على الأقل* – ولا حتى على الأجيال السابقة لهم.. وبحيث أصبحت أهم أفلامنا في تلك الفترة سواء في الداخل أو في الخارج.. هي التي يصنعها هؤلاء.. خصوصا عندما نضيف إليهم اجتهادات جيل جديد أيضا مصاحب لهم من المصورين والمونتيرين ومهندسي الديكور والفنيين بشكل عام.. كان لابد أن يغيروا جميعا الأساليب التقليدية الجامدة للفيلم المصري ولو على مستوى الشكل .. وبون أن تختفي بالطبع أو تتراجع تماما السينما التقليدية.. لأن فلسفة الانتاج المسيطرة. هي الأهم في النهاية وهي التي تفرض شروطها ومواصفاتها..

وفي فيلم **«العقرب»** مثلا نتعرف على أحدث اسم بين هؤلاء المخرجين الشبان وهو عادل عوض.. فنكتشف أنه أول أفلامه بعد فترة معاناة للعثور على الفرصة..عمل مع المصور محسن أحمد والمونتير يوسف الملاخ.. فلا يدهشنا أن الثلاثة من خريجي المعهد.. بالإضافة إلى كاتبة الحوار إيناس بكر.. فهذه العناصر الشابة هي الغالبة الآن على النسبة العظمى من الإنتاج السينمائي ولو على سبيل التراكم.. وهو مؤشر جيد على تحول السينما المصرية إلى مناخ أقرب إلى «العلمية» الجدية يخلو تدريجيا من عناصر الجهالة والفهلوة.

ولكن المسألة بالطبع ليست الشبان في مواجهة القدامى.. أو الدارسين في مقابل الموهوبين.. ولكن الأهم هو ماذا يقدم لنا هؤلاء أو أولئك.

ومشكلة الشبان الجدد الأساسية ليست فقط نقص الخبرة التي يمكن أن

يكتسبوها فيلما بعد فيلم.. وإنما هى الحيرة وعدم وضوح الرؤية وتحديد ماذا يريدون أن يحاولوه بالضبط.. مختلفا عما قاله «الأوائل» من قبل .. وملبيا لإحتياجات الجمهور والواقع الحالى للسينما نفسها الآن.. وهى مشكلة مازالت قائمة منذ تجربة شادى عبد السلام ومدرسته وتجربة «جماعة السينما الجديدة» عام ٦٨ معا.. ولذلك فليس غريبا أن توقفت هذه التجارب مع تيار السينما التسجيلية القوى فى الستينيات أيضا..

والنموذج المثالى والمباشر لهذه «الحيرة».. هو فيلم عادل عوض نفسه. فهو يثبت فى «العقرب» أولى تجاربه أنه مخرج جيد فعلا ومستوعب لأدواته الفنية.. ثم أنه طموح أيضا لأن يثبت من البداية أنه قادر على صنع سينما مختلفة.. ولذلك فهو «يركب الصعب» كما يقولون بإختيار موضوع شديد التعقيد مما يسمونه «بالسيكودراما» وهو تعبير يغرى المخرجين الجدد لكى يثبتوا به جدراتهم التكنيكية على الأقل وهم يقدمون أنفسهم للناس لأول مرة.. وإذا كانت مشكلة «أول مرة» هذه تدفع الشبان عادة لأن يقدموا كل شىء ويقولوا كل شىء فى الفيلم الأول.. فلم تكن مشكلة عادل عوض فى «العقرب» أن يقول أى شىء فى الواقع.. وإنما أن يخرج الى الشاشة كل ما تعلمه فى المعهد ومن السينما العالمية : الحاضر والماضى.. الواقع والخيال.. الأحلام ،الكوابيس.. «الفلاش باك».. والفلاش فورورد».. وأن يقدم موضوعا وجماليات معا.. وكل هذا جميل ومطلوب فعلا من أجل تطوير الفيلم المصرى «أسلوبيا» على الأقل.. ونحن نرحب بأى إضافة حقيقية فى هذا الاتجاه وبعادل عوض شخصيا كمخرج جديد أثبت «خلاص» ومن أول فيلم أنه متمكن حرفيا وفاهم.. ولكن من واجبنا أيضا أن نقف مع هذه العناصر الجديدة وقوفا ايجابيا وليس عاطفيا فقط أو خادعا حتى تكتمل خبراتهم وتصل الى الناس..

إن «الشكل» لا يمكن أن يكون مطلوبا لذاته فى السينما كما لابد يعلم عادل عوض.. وفى ظروف السينما المصرية والجمهور المصرى بالذات تصبح أى براعة شكلية مجرد ترف لا تحتمله هذه السينما ولا هذا الجمهور إن لم يكن هناك شىء مفهوم وإيجابى نقوله من خلال هذه البراعة.. وهذه أيضا بديهية قلناها ألف مرة وحتى الملل ومن حسن الحظ أن عادل عوض نفسه يدركها جيدا.. لأنه قال لى بعد عرض «العقرب» إن فيلمه الثانى الذى إنتهى من تصويره بالفعل مختلف تماما.. وأنا واثق فى هذا الشاب الجاد جدا والموهوب الذى أعتقد أنه شخصيا أفضل بكثير مما

قدمه فى «العقرب»..

إن مالا ينتظره أحد ولا يريده من مخرج جديد.. هو أن يدور أول أفلامه عن فتاة تبحث عندما تبلغ العشرين عمن كان أباها بالضبط ومن كانت أمها.. فهذه موضوعات توجو مزراحى أو فى أحسن الأحوال حسن الإمام وليس عادل عوض.. فلسنا ندخل هؤلاء الشبان المعاهد ونخرجهم منها ليكرروا لنا نفس تراث السينما المصرية فى ستين سنة من الفواجع والميلودرامات والجرائم وقصص البنات تربية الملاجئ.

وشيريهان فى «العقرب» هى هذه الفتاة التى تبناها كمال الشناوى وزوجته رجاء الجداوى من الملجأ.. وهذا فيلم .. وكمال الشناوى رجل أعمال كبير جدا لا يتورع عن أى شىء لكى يصل إلى أغراضه فى مجتمع يسميه عادل عوض «فوق القمة».. وزوجته «الليدى» تضبطه متلبسا بعشق زوجة رجل أعمال آخر لكى يعقد صفقة.. فتغار وتبكى وتطلب الطلاق.. وهذا فيلم آخر.. بينما ابنتهما المتبناة شيريهان المدللة جدا والتى تعيش فى قصر منيف ولا تترك أبدا حمام السباحة بالمايوه الخطير إلا لتقعد على السرير – وهى أول مرة أرى فيها السرير جنب حمام السباحة على طول – هذه البنت تترك كل هذا النعيم لتقع فى علاقة مع السائق الشاب بلا أى سبب سوى أنه ينام فى كوخه كاشفا عن صدره طول الوقت.. وهذا فيلم ثالث.. ثم فجأة وبلا سبب أيضا يظهر صلاح قابيل ليطارد هذه الأسرة ودون أن نفهم ماذا يريد بالضبط .. وبعد عدد لا حصر له من الأحلام والكوابيس و«الفلاشات» التى تظهر فيها الخيول ورؤس حيوانات غريبة جدا – ظهرت فى الفيلم أكثر من الممثلين لأن المخرج الشاب مصمم على استخدام «الرمز» – تقتل الزوجة.. وتجرى التحقيقات.. وتتوزع الاتهامات على الجميع .. فنكتشف أن صلاح قابيل هو الوالد الحقيقى لشيريهان.. وأنها هى التى حرضت السائق الشاب عشيقها على قتل أمها بالتبنى ولعقد نفسية فى طفولتها لم أفهمها شخصيا لأننى غبى لا أفهم إلا الأشياء البسيطة والمتواضعة..

والمشكلة هى فى السيناريو المعقد الذى أراد أن يعيد إحياء «الموجة الجديدة» والتعقيد وتداخل الأزمنة والتحليل النفسى لتيار «اللاوعى» بعد أن توقفت عنه فرنسا التى اخترعته شخصيا .. والطموح لا يعنى أن يقحم المخرج الجديد نفسه فى متاهات قد تكون أكبر منه ومن امكانات الفيلم المصرى.. حتى لو كان هذا نوع

الموضوعات التي نحتاجها أصلا.. ولكن هناك مستوى حرفي متمكن لهذا المخرج لا يمكن انكاره رغم أنه حصر نفسه في عالم غريب وشاذ ومغلف عن العالم الحي والحقيقي كله.. ثم هناك تصوير رائع حقا لمحسن أحمد الذي يصبح فيلما بعد فيلم أحد أهم المواهب الشابة في التصوير عندنا.. ثم هناك اكتمال خبرة جيد ومتوقع من كمال الشناوي وصلاح قابيل ورجاء الجداوي.. واجتهاد في التعبير عن شخصية معقدة حققته شيريهان ببراعة وإن كان المخرج قد ظلمها في مونولوج النهاية الطويل حين قدمها في «توتالة» بعيدة وبلا «تقطيع» فأهدر تعبيرات وجهها..

ويا عزيزي عادل عوض .. نحن نرحب بك جدا.. بس بلاش تعمل كده تاني !

- مجلة الاذاعة والتليفزيون - ١٩٨٩/١١/١١ .

مغامرة يوسف شاهين الجديدة
للبحث عن .. الاسكندرية وكليوباترا !

أن ينتهي يوسف شاهين من تصوير فيلم جديد.. فهذا حدث.. لأن بدء يوسف شاهين تصوير أي فيلم هو مغامرة.. فأنت لا تعرف أبدا ما الذى يمكن أن يفعله هذا الفنان الصاخب المجنون الذى لم يتوقف أبدا عن المحاولة.. وأحيانا «المناوشة».. حتى يبدو أحيانا أنه يحارب طواحين الهواء فاننا نكتشف دائما وبعد انتهاء المعركة أنه كان على حق.. وأننا نحن اتباعه وتلاميذه - وأفخر بأننى واحد منهم - الذين أخطأنا حين لم «نسمع كلامه».. فليس هناك فنان فى السينما المصرية توحدت شخصيته الحية مع أفلامه مثل يوسف شاهين.. المغامرة فى السينما هى نفس المغامرة التى لم تهدأ أبدا فى المعارك العامة من أجل الدفا ع عن هذه السينما.. وحيث لا يمكن خوض معركة من أجل السينما دون خوض المعركة «الأوسع» من أجل المجتمع كله.. وهذا ما قد يعتبره البعض «لعبا فى السياسة».. بينما هو قتال مستميت من أجل السينما نفسها وأولا.

ولكن ولأسباب فنية بحتة كانت أفلام يوسف شاهين دائما مثيرة للجدل.. فالجميع - حتى رجل الشارع العادى جدا - متفقون على أن مستواها السينمائى متقدم جدا.. ولكن الغريب هو أن هذا المستوى نفسه هو المشكلة الأساسية فى سينما يوسف شاهين.. لأنه فى نظر الكثيرين نوع من السينما «الخاصة» التى لا يمكن أن تصل إلى الناس إلا بصعوبة.. رغم احتياجنا الشديد لأن نواجه السينما الرديئة بنماذج ونوعيات مختلفة من السينما الجيدة ولكن ليست التى نصنعها لحسابنا الشخصى.. وإنما بحيث يمكن أن تصمد فعلا فى دور العرض لتجذب جماهير واسعة تدريجيا تبحث فعلا عن البديل الذى قد تعجب فعلا بالاختلاف والمغامرة فيه ولكن لا تفهمه.. وهنا يقع يوسف شاهين شخصيا فى التناقض الخطير بالنسبة لأى فنان.. بين ما ينادى به شخصيا ويسعى من أجله فى المواقف العامة.. ونوع

السينما التى يقدمها للناس دون أن تحقق رسالتها فى تطويرهم أو تغييرهم .

ومن هنا تكتسب سينما يوسف شاهين - وبالذات فى مرحلته الذاتية الأخيرة - أهميتها الفنية أو «الأسلوبية» المتقدمة جدا .. ولكن هى تكتسب فى نفس الوقت اختلاف الكثيرين من أشد المعجبين بيوسف شاهين والمقدرين لقيمته الفنية مع منهجه الجديد فى صنع أفلام يحقق فيها تصوراته ورؤاه الفنية الخاصة - والأقرب إلى المغامرات - وهذا هو حق أى فنان الذى لا يستطيع أحد أن يحجر عليه.. ولكن من حق الذين ينتظرون من فنان بحجم يوسف شاهين أن يواصل محاولاته العظيمة الأولى فى تطور السينما المصرية.. أن يختلفوا مع مسألة التطوير «الأسلوبى» وعلى حساب الوصول إلى الناس.. فنحن نريد لفن يوسف شاهين الراقى والجميل بالذات - وربما أكثر من أى مخرج آخر - أن يصل إلى الناس وليس الينا نحن المهتمين فقط .. لأن المدهش الذى قد لا يتصوره هو شخصيا.. هو أنه شخصية جماهيرية جدا له تأثير غريب على الناس ليس بأفلامه فقط وإنما بشخصه أيضا ومن مجرد ظهوره أحيانا فى التليفزيون.. وهى مسألة لمستها بنفسى عندما قدمته فى ثلاث حلقات من برنامج تليفزيونى صعب جدا وجاد جدا ففوجئت برد فعلها الغريب عند الناس العاديين وبمجرد شخصية يوسف شاهين وجاذبيته الكاسحة عندهم ربما أكثر من أى نجم ..

كل هذه الملاحظات والاختلافات إذن لا تنفى أهمية يوسف شاهين بل تؤكدها أكثر على مستوى السينما المصرية.. بل لعلها هى التى جعلته - مع صلاح أبو سيف - الأكثر شهرة على المستوى العالمى أيضا .. وهى مسئولية على كاهل الأستاذين الكبيرين وليست ترفا : فكيف نقدم أنفسنا للعالم من خلال أفلامهما .. تلك هى المشكلة..

لقد بدأ يوسف شاهين مثلا منذ «**الاختيار**» فى نوع جديد تماما على السينما المصرية هو تناول بعض قضايا المجتمع الملحة من خلال «ذات» الفنان نفسه أو لنقل تجربته الشخصية.. وهو نوع من السينما معروف فى الاتجاهات الحديثة فى السينما العالمية وإن كان لا يقترب منه إلا أساتذة كبار مسيطرون تماما على أدواتهم الفنية من ناحية.. وتحمل حياتهم الشخصية تجارب خصبة جديرة بأن تنقلها السينما للآخرين من ناحية أخرى، من حجم برجمان وفيللينى مثلا، ولا يمكن لأحد أن يعترض على أن يترجم فنان تجاربه الذاتية للناس مادام قادرا فى النهاية على

تحويل هذه التجارب إلى الرؤية السينمائية الخالصة التى تقنع الجميع.. وبشرط أن يستخلص «العام» من «الخاص».. بمعنى إلا يغرقنا فى مشاكله الشخصية إلا وهو يؤكد فيها على اللحظات الإنسانية الكبيرة والشاملة التى يجد كل منا جزءا من نفسه فيها.. أو يملك القدرة الفنية والموضوعية على أن يجعل من تجربته الخاصة شيئا يعنى الآخرين فيشاركون فيه.. فالمخرج الأمريكى بوب فوس مثلا استطاع أن يحول تجربة اجراء جراحة فى قلبه إلى فيلم عبقرى هو **«كل هذا الجاز»** الذى مس قلوب الجميع.. وهو نفس ما حققه يوسف شاهين فى أول أفلامه التى تعتبر ترجمة ذاتية خالصة لمرحلة شبابه الأول وهو **«اسكندرية ليه»**.. ثم استكمل تجربة مريرة أخرى مشابهة لتجربة بوب فوس فى **«حدوتة مصرية»**.. وفى كلا الفيلمين كان يقترب أو يبتعد بدرجات متفاوتة من مسألة «الخاص» و«العام» هذه .. بمعنى أننا كنا نعرف أن هذا الذى نرى حكايته هو يوسف شاهين ولكننا نرى أيضا ظروفا مصرية نعرفها حول يوسف شاهين..

ثم قيل إن يوسف شاهين يستكمل هذه الثلاثية عن تجاربة الذاتية فى فيلم يعد له منذ سنتين على الأقل هو **«اسكندرية كمان وكمان»**.. ثم وفى سرية كاملة كعادته بدأنا نسمع أنه يصوره بالفعل فى الاسكندرية والقاهرة وسيوه.. ودون أن يسمح لأحد بالاقتراب مما يحدث.. فما الذى يقوله هذه المرة نفسه «كمان وكمان»؟

وكنت أعرف أننى سأسمع أشياء غريبة ومثيرة عندما ذهبت لأسأله عن هذا الفيلم.. كان قد انتهى منذ ثلاث أيام فقط من تصوير مجهد استمر لعشرة أسابيع متصلة كما قال لى ولأثنتى عشرة ساعة على الأقل كل يوم.. ووجدته منتشيا ومسترخيا تماما بعد هذا المجهود وهو سعيد فيما يبدو بما فعله بدليل أنه راغب فى الكلام عنه أكثر من أى فيلم آخر .. ولكنه أمسك بركبتيه فجأة وقال ضاحكا بسعادة: لكن لسه تعبان قوى من الرقص والتنطيط اللى عملناه.. مرة نطيت لفوق كده وقمت نازل على ركبى لما كنت حموت..

وسألته مندهشا: أعرف أنك عدت للتمثيل فى هذا الفيلم .. ولكن هل رقصت أيضا ؟

قال : وغنيت كمان .. ثم ضحك مقهقها بجذل : بكره عبد الوهاب وعلى الحجار والناس دى كلها حتقعد فى البيت..

والفيلم يبدو من الصور ومما سمعته من يوسف شاهين حافلا بالغرائب.. فهناك

رقص وغناء من الجميع على ألحان محمد نوح.. والكل يلعب عدة أدوار فى وقت واحد.. يوسف شاهين نفسه يؤدى أكثر من شخصية.. ويسرا تلعب دور فتاة عصرية عادية ودور كليوباترا ويوسف شاهين مبهور بأدائها الى أقصى حد.. وحسين فهمى الذى بدأ بمجرد عودته من دراسته فى أمريكا مساعدا ليوسف شاهين فى **«الاختيار»** يمثل معه لأول مرة.. وهو هنا اليونانى «إستليو» مجنون الاسكندر الأكبر الذى ظل ينقب فى الاسكندرية بحثا عن قبره سنوات عديدة دون يأس.. وعدة أدوار أخرى.. ثم هناك تحية كاريوكا التى لابد منها فى أفلام يوسف شاهين وإن كانت تغنى هذه المرة هى الأخرى.. ثم ممثل شاب جديد يكتشفه يوسف شاهين كعادته من معهد الفنون المسرحية اسمه عمرو عبد الجليل ويمثل دور يوسف شاهين نفسه عندما ذهب إلى مهرجان كان بفيلمه **«وداعا بونابرت»** وخرج بلا أى جائزة.. وهناك مشهد لهذا المخرج يرقص أمام «نافورات كان» الشهيرة وراء قصر المهرجان تخيلت معه أنه مصور فى كان نفسها.. ولكن يوسف قال لى إنه صوره فى مدينة نصر.. وعندما سألته بعبط : المناظر دى موجودة عندنا؟.. قال ببساطة : كل حاجة عندنا بس انتو «إحمرة».. يعنى «حمير» لا مؤاخذة بلغة يوسف شاهين الوحيد الذى أتأكد أنه يحترمنى جدا كلما شتمنى !

وكانت غلطة عمرى طبعا عندما سألت يوسف شاهين عن موضوع «اسكندرية كمان وكمان» ومدى علاقته بالفيلمين السابقين عن حياته.. فلقد كنت أعرف شيئا ما عن الموضوع بشكل عام.. ولكنه بعد أن ظل ساعة كاملة يحكى لى لم أعد أفهم شيئا على الاطلاق.. ولكن هناك عدة محاور يقوم عليها بناء الفيلم بشكل أساسى: فهناك تجربة اشتراك فيلم «وداعا بونابرت» فى مهرجان كان منذ ثلاث سنوات وحيث يحس يوسف شاهين أنه تعرض هناك لشىء غامض ما لا يستطيع تفسيره حتى الآن وإن كان أحبطه احباطا لا يستطيع أن يخفيه حتى أنه جعله محورا فى فيلمه الجديد.. ففى كان أبلغه الكثيرون أنه سيفوز بجائزة ما.. وفوجىء بإهتمام شديد من الصحفيين قبل اعلان الجوائز حتى لم يكن يجد دقيقة ليأكل.. ثم عندما اعلنت لم يكن هناك شىء على الإطلاق .. ورغم أنه لم يندهش لمعرفته بأن ميلوش فورمان رئيس لجنة التحكيم يهودى ومتعصب ضد العرب إلى أقصى حد .. فانه لم يكن يريد جائزة للفيلم ولا لنفسه وإنما ما أحزنه فعلا هو ضياع الجهد الكبير الذى بذله محسن محيى الدين فى هذا الفيلم..

وهذه التجربة فى كان يعبر عنها «اسكندرية كمان وكمان» بشكل ما.. فهذا المخرج المحبط يعود ليتأمل المسألة بينه وبين نفسه.. فيتذكر أنه «اسكندرانى جدع» وأن عليه ألا ينكسر أبدا أمام أى شىء.. فيعود الى الاسكندرية ليبحث عن نفسه وعن حقيقة الأشياء.. ويبحث عن الاسكندر نفسه فى واحة سيوه.. ولا أدعى أننى فهمت تماما ترابط الأشياء بعد ذلك.. ولكن هناك كليوباترا أيضا.. وهناك مارك انتونى.. ثم هناك الذى أنشأ فنار الاسكندرية وصديق الاسكندر.. وكلها شخصيات يعيدها يوسف شاهين المخرج العصرى الذى نعرفه فيختلط معها ويجعلها تمثل وتتحرك ويمثل هو معها فى محاولة لوضع الماضى مع الحاضر فى رؤية فنية جريئة وواضح أنها ستكون مجنونة أيضا لمحاولة البحث عن أصول لكثير من هواجسه.. فواضح مثلا أن «هملت» الذى كان يوسف شاهين يحلم بأن يمثله وهو تلميذ فى كلية فيكتوريا.. مازال أحد هواجسه الكبيرة حتى الآن التى تلح عليه باستمرار.. فليس تأثره بشخصية «هملت» فقط هو الذى دفعه ومنذ هذه السن المبكرة إلى طريق الفن.. ولكن ربما كان تركيب الشخصية هو أحد المفاتيح لفهم يوسف شاهين نفسه..

الهاجس الكبير الآخر هو علاقة المخرج بالممثل الشاب الصغير المجهول الذى يكتشفه.. ويعلمه ويدربه ويصنع منه نجما.. فإذا ما لمع هذا النجم وكبر يصبح له عالمه الخاص المستقل كما هى طبيعة الأشياء.. ويصبح من حقه بالضرورة أن ينفصل عن مكتشفه ليجرب حظه فى أرض الله الواسعة.. وهى أسطورة «بيجماليون» التى تتكرر مع يوسف شاهين بشكل ما وتترك له مرارة خاصة.. وهذا شىء بشرى طبيعى جدا وإن كان يتضخم أكثر عند الفنان.. وهو ما حدث ليوسف شاهين مع عمر الشريف مثلا منذ نحو ربع قرن ثم يعود ليتكرر مع محسن محيى الدين الذى أتجه إلى التمثيل مع مخرجين آخرين من ناحية.. بل وإلى أن أخرج بنفسه فيلمه الأول «شباب على كف عفريت» من ناحية أخرى باعتباره دارسا للإخراج أساسا فى معهد السينما.. ورغم أن هذا اجتهاد شخصى منى قد لا يكون صحيحا تماما.. إلا أننى أتصور من حديث يوسف شاهين الطويل معى عن «اسكندرية كمان وكمان».. أنه سيكون أيضا أحد محاور الفيلم بشكل ما.. فهو يقول لى إنه كان يفضل ألا يتعجل محسن محيى الدين تجربة الإخراج.. ولكنه يعترف بشجاعة فى نفس الوقت وكأنه يكاشف نفسه.. بأن هذه دكتاتورية منه يحاول فرضها على ممثل شاب عمل معه لثمانى سنوات.. ولكن أصبح من حقه أن يستقل بمستقبله الفنى

الخاص.. وميزة يوسف شاهين الرائعة هي قدرته هذه على محاسبة نفسه وبشجاعة حتى في أفلامه.. ولذلك فهو يرى أنه في ذروة رفضه للدكتاتورية على أي مستوى.. يكتشف أن في داخله هو نفسه - بل في داخلنا جميعا- دكتاتورا صغيرا أو كبيرا.. وهو يعكس هذا المعنى حين يتعرض في الفيلم لقضية النقابات الفنية الشهيرة التي كان أحد قادتها في نقابة السينمائيين منذ نحو سنتين.. فهو يتحدث عن هذه الحركة النبيلة من داخلها وكما شارك فيها .. وكيف كان الفنانون يختلفون ثم يتفقون من أجل الاتفاق على هدف عام .. وكيف تحقق إجماعهم المثالي في مؤتمر «مسرح البالون» الشهير ومع ذلك تم فرض القانون ١٠٣ عليهم،، ولكنه يرى أنهم استطاعوا رغم هذه الهزيمة الواضحة أن يكتشفوا عناصر قوة كبيرة في داخلهم.. أو استطاع هو ذلك على الأقل.. وهو معنى آخر يؤكده في فيلمه الجديد لا أدرى كيف سيضعه بالضبط داخل هذه الرؤية السينمائية الغريبة التي تجمع بين الاسكندر وكليوباترا .. ثم بين يوسف شاهين شخصيا وتوفيق صالح.. نعم.. فتوفيق صالح سيظهر ممثلا هو الآخر باعتباره أحد الذين قادوا أيضا معركة النقابات الفنية .

وهكذا.. فواضح أننا سنكون أمام مغامرة سينمائية جديدة من مغامرات يوسف شاهين يقول إنها تكلفت مليونين وستمائة ألف جنيه مناصفة بينه وبين فرنسا.. وهي أضخم ميزانية لفيلم مصري بالطبع.. ولكن الفيلم الذي يتوقع أن يعرضه في يناير القادم يواجه أصعب مشكلة في رأي يوسف شاهين نفسه.. وهي اختيار اللقطات الأفضل من تمثيله هو شخصيا.. فهو يقول إنه ممثل متعب جدا كان يعيد لقطاته أكثر من مرة.. بحيث لو عمل مع مخرج آخر لكان يستحق الضرب.. ولكن من حسن الحظ أن الذي كان يقف وراء الكاميرا أثناء تمثيله كان مساعده وتلميذه يسرى نصر الله الذي كان يحتمل طبعا.. وعمليات التحميض والطبع والاختيارات المبدئية للقطات ستتم في باريس وبعد التصوير الذي قام به رمسيس مرزوق الذي يعمل مع يوسف شاهين لأول مرة ويقول عنه إنه قدم مستوى صورة يتفق مع جرأة وخيال الفيلم.. ومرة أخرى وبعد قليل ندخل عالم يوسف شاهين من جديد لنتفق أو نختلف معه.. نفهم أو لا نفهم.. ولكننا نستمتع حتما بشيء مدهش للساحر الذي نحبه ونتعلم منه القدرة على ركوب الصعب.. والاستمرار على جواد المغامرة بلا كلل !

- مجلة الإذاعة والتليفزيون - ١٩٨٩/١١/٢٥.

مقالات عام ١٩٩٠:

ليلة العسل الأسود..
فى بيت الأفيال!

يبقى فى دور العرض الآن من بين زحام أفلام العيد بعض الديناصورات وأنصاف الديناصورات.. فهناك أفلام لعادل إمام ونبيلة عبيد ثم أحمد زكى ويحيى الفخرانى وليلى علوى.. وفيلم يضم سعيد صالح ويونس شلبى وسمير غانم معا.. ثم فيلم يضم مديحة كامل وفيفى عبده وسعيد صالح معا.. ثم هناك نجلاء فتحى وفاروق الفيشاوى أيضاً.. ووسط هؤلاء جميعا «حشر نفسه» فيلم ليس تحفة ولا معجزة بل كان «اغلبهم» جميعا حتى أننى أشك أنه سيكون مازال باقيا على قيد الحياة عند ظهور هذا المقال ليستفيد منه - اذا كانت المقالات تفيد الأفلام حقا - ومع ذلك كان هو أكثر ما تحمست له من بين كل هذه الأفلام!

● والفيلم هو **«ليلة عسل»** الذى تصور صانعوه أن هذا العنوان يمكن أن يجذب نوعية جمهور هذه الايام الذين يذهبون إلى السينما ليقضوا ليلة تمام وآخر مزاج ومساء الفل يا هندزة.. فإذا بهذا العنوان نفسه يسئ إلى الفيلم الذى تصور البعض أنه لا يستحق أن «يتنازلوا» ويشاهدوه، على أنه أكثر أحتراما من ذلك فعلا.وإذا بجمهور «مساء الفل ياهندزة» الذين تصور الفيلم أنه يغازلهم بهذا العنوان يكتشفون الخدعة التى تحاول أن تستدرجهم إلى فيلم محترم.. فلم يذهبوا.. وإذا بالفقيد رحمه الله لا طال هذا ولا ذاك.. لأنه أخطأ الطريق حين حاول منافسة هؤلاء الغيلان فى دور السينما.. بدلا من أن يعرض مباشرة فى عمر مكرم!

و«ليلة عسل» هذا ليس تحفة ولا معجزة كما قلت.. وإنما هو فيلم بسيط جداً لا يدعى أى شئ.. مجرد محاولة للاقتراب من مشكلة جادة يتحدث عنها الجميع الآن فى مجتمعنا ويبحثون لها عن حل.. وفى إطار كوميدى أو خفيف الدم على الأقل

ولكن بدون أى ابتذال أو تنازل واحد من أجل اغراء «الزبون» بدخول «المحل» بأى شكل.. فلا فيه رقصة ولا أغنية ولا مشهد جنسى أو كتف عريان ولا حتى نجم شباك واحد.. مجرد «وهم» ساور صانعى الفيلم بأنه مازال ممكنا قول شئ بسيط ومحترم بخفة دم وبلا تعقيد ولا فذلكة.. وبأن هذا النوع من السينما مازال - بل وأصبح - مطلوبا فى ظل النكد والجهامة التى تسود كل الوجوه.. فلقد كان هذا ناجحا دائما فى السينما المصرية من أيام اسماعيل ياسين حتى عندما لم يكن يقول شيئا على الاطلاق سوى السخرية من «بقه الواسع».

ولكن أحد الأخطاء القاتلة التى وقع فيها هذا الفيلم.. أنه لم يدرك أن الجمهور الذى يتقاتل على دور العرض هذه الذى لم يعد مستعدا لأن يسمع كلمة واحدة عن أى مشكلة جادة أو لها أى شبهة علاقة من قريب أو بعيد بأى جدية.. ولكنه يريد الوجبات الجاهزة والسريعة والساخنة على طريقة «الويمبى» من الأشياء التى توقظ حواسه المتبلدة وبخشونة: العنف .. والجنس والمخدرات.. وأنه حتى عندما يذهب ليضحك فإن مفهومه للضحك نفسه قد تغير.. فأنت أولا لكى تضحكه يجب أن تكون سخيفا وغليظاً بقدر الإمكان.ولكن الكوميديا فى **«ليلة عسل»** تقوم على الفكرة.. أن السيدة المثقفة سهير البابلى التى مهمتها توعية الجماهير الجاهلة مثلا بتنظيم الأسرة.. تحمل هى نفسها وتنجب بعد سن الاربعين.. كما تقوم على التناقض.. فزوج السيدة الطبيب عزت العلايلى الذى حقق ثروته من توليد الاطفال.. يكره إنجاب الأطفال كراهية عمياء.. ثم هى كوميديا تنبع من الموقف.. كان تلد سهير البابلى مع ابنتها الشابة المتزوجة حديثا سماح أنور فى يوم واحد ومستشفى واحد.. ثم عديد من المواقف اللطيفة فعلا للجد المحترم عبد العظيم عبد الحق الذى مازال مصمما وبنشاط على بناء جسمه وتقوية عضلاته وحول مجموعة من العجائز المخرفين المنفصلين عن العالم كأطفال صغار.. ولسماح أنور التى قتلت موهبتها الكوميدية الطبيعية فى افلام الكاراتيه السخيفة.. وهى هنا تميتنا من الضحك مثلا فى مشهد واحد يكون مطلوبا منها حسب تقاليدنا التاريخية العبيطة أن تقدم «صينية الشربات» لأم عريسها القادم السيدة المتأففة ودون أن يلتفت أحد مثلا إلى أن «الصينية» التى تمر بها على الضيوف واحدا واحدا يمكن أن تكون ثقيلة على يديها فيكون الحل السعيد هو أن تقلبها ببساطة على السيدة أم العريس وليحدث ما يحدث.. ثم فى مشهد بسيط ظريف آخر عندما يكون عريسها الشاب متعجلا

لممارسة حقوقه المشروعة بينما الفتاة مشغولة بالأكل مثلا ولا يريد أن يفهم.. ثم اللفتة الذكية عن الزوجة الجافة المشغولة بعملها البغيض عن زوجها.. وبمجرد أن تغتسل مرة وتتزين يكتشف لأول مرة أنها يمكن أن تكون إمرأة أخرى.. وجميلة أيضاً.. فيصحبها فورا قبل أن يبرد الموقف لبدء تجربة جديدة أعتقد أنه نسيها من عشرين سنة..

وتصور كل هذه الأشياء الصغيرة من قضية جادة جدا حولها مجتمعنا إلى نكتة.. وهى قضية تنظيم الأسرة أو تحديد النسل التى نعالجها جميعا بالخطب والاعلانات والنشرات ليرتزق منها البعض.. بينما «المنجبون» الحقيقيون يغلقون الأبواب فى وجه السادة الدعاة للتفرغ فورا لصنع الطفل التالى. حيث أن جسور التوصيل مقطوعة فى مشكلة لا يمكن حلها بالاعلانات..

فالكوميديا فى **«ليلة عسل»** إذن هى بالضبط كما هى فى الكتب.. ولكن الضحك المطلوب الآن ليس ضحك الموقف الجاد ولا الجملة المهذبة أو الحوار الذى يحترم نفسه كما يحترم «الزبون».. بل أن «الزبون» نفسه لم تعد «تحوق» فيه إلا الضحكة الغليظة والجملة الفخمة والحوار الملفوف بتلميحات الجنس أو الضرب على القفا.. والبعض الآن يبصقون على وجوههم علنا بعد أن أصبح الضرب بالشلاليت نفسه موضة قديمة.

ولكن غلطة منى الصاوى كاتبة سيناريو هذا الفيلم ليست فقط أنها انتجته اصلا. ولكن أنها تصورت أيضا أن اقترابها من مشكلة يدعى الجميع أنهم مهتمون بها مثل تنظيم الأسرة. يمكن أن يكسب فيلمها احتراما سواء لدى الجمهور أو لدى أجهزة السينما أو حتى تنظيم الأسرة بحيث يدعمها أحد.. فكانت الكارثة فى نصف الساعة الاولى من الفيلم بالتحديد أنه قال للناس مباشرة أنه ينوى أن يتحدث فى موضوع جاد.. لاسيما أن المخرج محمد عبد العزيز أيضاً – وهو مخرج بارع ومتمرس فى الكوميديا – صاغ هذا الجزء صياغة مباشرة اقرب إلى الجفاف حتى تصور البعض أنهم أمام أعلان آخر «لست كريمة» الذى يطاردهم فى التليفزيون.. فإذا كان الفيلم يصبح ظريفا فعلا بعد ذلك فلا أدرى كيف فاته أن المدخل القوى والذكى لأى فيلم هو الذى يتوقف عليه كل شئ بعد ذلك..

ومع ذلك فإن الأهم والأكثر أثارة للنقاش فى هذا الفيلم بكل حسناته وسيئاته. هو محنة «المنتج الصغير» وسط تكتلات وتركيبات ومصالح وعلاقات الإنتاج الحالية فى

الفيلم المصرى. إن منى الصاوى كاتبة سيناريو هذا الفيلم هى إحدى القليلات جداً من خريجات قسم السيناريو بمعهد السينما.. وهى فى نفس الوقت نموذج مجسد «لخيبة»- ولا مؤاخذة - هؤلاء الخريجات. فلقد اهدرت وقتها ودراستها كل هذه السنوات فى تجارب غير مستقرة ككاتبة أحيانا ومساعدة مخرج أحيانا أخرى فى السينما والتليفزيون ودون أن تصنع شيئاً واحدا جاداً يؤكد أن المرأة يمكن أن تستفيد وتفيد من دراستها فى المعهد كما يفعل الرجل.. وهى قضية معظم الخريجات فى الواقع ومن كل اقسام المعهد اللاتى باستثناءات قليلة جداً.. بقين طوال كل هذه السنوات على هامش الجهد الدءوب والمستمر للرجال فى عالم السينما..

وأيا ما كان مصير فيلم **«ليلة عسل»** فى غابة السينما التجارية .. لست اعتقد أن مجازفتها بإنتاجه أيضا بنفسها كانت حماقة غير محسوبة رغم كل اخطائها.. بل أنها على العكس محاولة كانت مطلوبة لاقتحام احراش مافيا المنتجين الكبار المسيطرين كأفراد معدودين على كل مقدرات وتربيطات ودهاليز - بل «ودخانيق» العملية السينمائية كلها ومن التصوير إلى دار العرض.. ومن هنا تجئ شجاعة تجربة منى الصاوى التى تؤكد ضرورة ظهور «المنتج الصغير» الذى لابد أن يستقل بتفكيره أيا ما كان وبأن يستقل بتمويله ولو من أجل أن تصبح هناك وسينما مختلفة حتى لو خرجت على قوانين السوق وفشلت.. وكما بدأ بعض الشبان المفلسين المحاصرين يفعلون ليبدعوا عملا جميلا على كل مستوى مثل **«سمع هس»** مثلا..

ولكنها تجربة تكشف فى نفس الوقت عن كثير من السلبيات وصور السحق والفساد التى لابد من علاجها ليس من أجل الحصول على تحف أو معجزات عظيمة.. ولكن على الاقل من أجل أن نمنح لمن يشاء أن يفكر ويبدع بشكل مختلف عن التركيبات السائدة التى ممنوع التمرد عليها.. والتى رغم كل جبروتها هذا وصلت بالسينما المصرية إلى ما هى عليه الآن لكى يستفيد فقط خمسة أو ستة فقط معروفين بالاسم لا يجازفون بأى شئ.. ومع ذلك فهم الذين يكسبون من كل شئ.. فنحن هنا مثلا أمام سمكة «بسارية» صغيرة دخلت برجليها وعن عمد إلى عالم الحيتان.. فتركها الجميع «تلابط» وهم يتفرجون عليها فى انتظار فشلها لتكون عبرة لمن يعتبر وهى جمعت فلوسها بالآلاف بالبيع وبالاقتراض لتجمعها بالعشرات من هنا ومن هناك وبعد عمر طويل أن شاء الله وهم لم يعطوها مثلا سينما من القطاع العام لأن الفساد يحتم عليك الآن أن تدفع فى كل خطوة من الألف إلى الياء حتى مقابل

أن تخسر لأن الاقوياء موجودين واقدر على الدفع.. وعندما يلقون لها «فتفوتة» مثلا من باب الكسوف يلقون لها بسينما صيفى فى عز الثلج ليكون عليها أن تصرف بطانية وطبق شوربة ساخنة مع كل تذكرة.. ثم تتكتل عليها مافيا التوزيع ودور العرض لتحرمها من دور سينما الأقاليم فى العيد لأن الحيتان الكبيرة اشترت لحسابها اميتاب باتشان وجاكى شان لتكسب الذهب وهى تتحدث كلها فى الغرفة وفى النقابة وفى الوزارة عن حماية الفيلم المصرى.

فسلام للأسماك الصغيرة التى يكفيها شرف مواجهة الديناصورات فى عقر ملعبها.. ولكن تبرعوا أيضاً لبناء نفق شبرا..!

- مجلة الاذاعة والتليفزيون -١٢ / ٥ / ١٩٩٠.

«المجنونة»
التى مازلنا نحبها منذ ٤١ سنة

رغم أنهما كانا من أنجح ثنائيات السينما المصرية وأبقاها حتى الآن.. فلا يدرى أحد كيف لم يجتمع الاثنان معا - ليلى مراد ومحمد فوزى - إلا فى عدد قليل من الأفلام، رغم كثافة الإنتاج فى سوق السينما المصرية فى تلك الأيام.. ورغم الذكاء فى جمع كل العناصر الناجحة فى «تركيبة» خاصة لاستثمار نجاحها فى أكبر عدد من الأفلام..

ولكن لعله ارتباط ليلى مراد مع أنور وجدى أساسا.. حيث كون الاثنان معا ما يمكن أن نسميه «بالثنائى الذهبى» فى سلسلة من أنجح أفلام السينما المصرية، ولعله أيضاً ذكاء أنور وجدى الذى حال دون عمل شريكة نصف نجاحه مع محمد فوزى بالذات، لأنه ادرك - وبعض الظن أثم على أى حال - أنه رغم كل حيله الذكية التى استخدمها لانجاح افلامه - أى أنور وجدى - مع ليلى مراد، فإن محمد فوزى يمكن أن يتفوق عليه، لأنه هو نفسه مطرب محبوب له جمهوره الكبير..

فإذا كان الناس يذهبون إلى افلام أنور وجدى ليسمعوا ليلى مراد.. فما بالك إذا ذهبوا ليسمعوا ليلى مراد ومحمد فوزى معاً ؟

وسواء أكان هذا التفسير صحيحا أم لا، فإن ما حدث بالفعل ومازال يدهشنا حتى الآن هو أن أفلام ليلى مراد ومحمد فوزى - وهما الثنائى الذى لم يكن ذهبيا فقط.. وإنما «مغردا» أيضا- لم تصل حتى إلى عدد أصابع اليد الواحدة.. ولكن الناس - حتى بعد ثلاثين عاما - مازالوا يتذكرونها باغانيها، لأن اشتراك نجمين كبيرين من نجوم الغناء فى بطولة فيلم، كان يعنى اشتراكهما معا بالطبع فى

الأغانى الثنائية.. أى التى يتقاسم كل منهما مقطعا من مقاطعها فيما يسمى «الديالوج».. وكانت الالحان الجميلة.. والاصوات الأجمل..

وفكرة أن يغنى البطل العاشق فترد عليه حبيبته الغناء، كانت تنجح لدى جمهور الفيلم ربما أكثر من نجاح الأغانى الفردية، وحتى لو لم تكن البطلة مغنية فى الأساس وإنما تردد بعض العبارات المنغمة فقط، مثل تساؤل راقية إبراهيم مثلا : «حكيم روحانى حضرتك؟».. والذى يرد عليه بعد الوهاب بكلماته منغمة وليست حتى مغناة: «ماتعرفيش أنى أقدر اقرأ كل أفكارك.. ومن عنيكى أقدر أقولك كل اسرارك؟».. فتقول راقية إبراهيم بصوت بسيط ولحن أكثر بساطة صاغه لها عبد الوهاب بحيث يمكن أن تغنيه أى فتاة: «طيب اقرالى اللى فى قلبى واحكى لى عليه».. إلى آخر هذا الحوار العذب الذى ما زال الجميع يذكرونه حتى الان، ويحبون الاستماع إليه الآف المرات، حتى خارج سياق الفيلم نفسه..

بل أن كثيرين من مشاهدى هذه الايام قد لا يكونون رأوا الفيلم نفسه أو حتى عرفوا اسمه.. ولكنهم يتعلقون «بالديالوج» الغنائى فى ذاته وعبر أجيال متوالية..

وهناك بعد ذلك عبارة رجاء عبده الجميلة «صنعة ايديه.. وحياة عنيه» التى قالتها فى ديالوج آخر مع عبد الوهاب أيضاً فى فيلم «ممنوع الحب».. وحوار ليلى مراد الشهير معه، حول من منهما كان السبب فى الخصام وسوء الفهم الذى افسد علاقتهما فى فيلم «يحيا الحب»..

وتؤكد هذه الأمثلة العابرة، على قوة هذا اللون من الغناء الثنائى وتأثيره على الناس ربما أكثر من تأثير الأغنية الفردية كما قلت.. وحتى يمكن أن يقال أن الافلام نفسها كانت تصنع من أجل تحقيق هذه الأغانى المزدوجة أساساً.. بمعنى أن المنتجين كانوا يحرصون على الجمع بين مطرب ومطربة، لا لكى يغنى كل منهما اغانيه المستقلة فقط، وإنما لكى تكون هناك فرصة أولا لكى يغنى الاثنان معا فى «ديالوجات» جميلة لم تتكرر بعد ذلك إلا فى بعض ثنائيات فريد الاطرش ونور الهدى وشادية، التى كانت قاسما مشتركا فى اللون نفسه مع محمد فوزى ثم كمال الشناوى – الذى لم يكن مطربا – ثم عبد الحليم حافظ..

وبعدها، توقفت هذه الثنائيات مع توقف وانحسار الوان عديدة للأسف من الغناء العربى..

ولكن من الذى قال أن توقف لون ما من الفن الجميل،يعنى اختفاءه من ذاكرة

الناس وعاطفهم؟

إن البعض قد لا يذكر تفاصيل الموقف الذى غازل فيه محمد فوزى ليلى مراد بأجمل أساليب الغزل الطريفة فى تلك الأيام، حين يتظاهر بأنه «شحات الغرام» الذى يقف تحت شرفتها مستجديا: «لله.. لله!».. فتقول له هى بدلال: «روح.. اسرح».. ولكنه يصر على طلب موعد.. أو حتى نظرة أو ابتسامة على اعتبارها «حسنة» تمنع «بلاوى» كثيرة، فتصر هى على التمنع والدلال، وتشدو: «يا شحاتين الغرام.. على الله!».. بينما خادمتها وداد حمدى تتابع الموقف من خلفها وهى تهتز طربا لهذه المطاردة الغرامية الملحاحة.

والكثيرون قد لا يذكرون أن هذا الموقف كان فى فيلم **«ورد الغرام»**.. وهو أحد الافلام القليلة المدهشة لهذا الثنائى المغرد، ولكن الاغنية نفسها عاشت حتى الآن وكأجمل وأعذب ما يحب الناس سماعه..

فالمسألة لم تكن «ما هو الموقف الذى أدى إلى هذا الحوار الغنائى؟ ولا «ما هى قصة الفيلم»، وإنما إن تغنى ليلى مراد ومحمد فوزى بهذا الجمال الباقى..

وهو، ما حدث «لديالوج» غنائى آخر بين الاثنين.. وكل منهما يحاول أن يذكر الاخر بقصة لقائهما معا.. فليلى مراد تقول: «أنا حبيتك فى الأول».. فينفى محمد فوزى مؤكداً: «لأ أنا حبيتك الأول».. وعندما تقول هى «لا أنا قبله».. يقول هو : «لا أنا قبله» ويتبادل الاثنان: «أنا .. أنا..» فى أحد أجمل أغانى الافلام المصرية التى ابدع فى تلحينها محمد فوزى، إلى أن يجتمع الاثنان فى تصريح واحد يتداخل فيه صوتاهما معا: «أنا .. أنا بحبك!» وكأنهما يحسمان الخلاف بأنه ليس مهما من منهما أحب الآخر أولا، وإنما الأهم أن الحب يجمعهما معا الآن على أى حال!

وإذا كانت هذه الاغنية قد عاشت حتى الآن وعلى مدى إحدى واربعين سنة كاملة – وهذا ما لن يصدقه أحد – فلأنها من نوعية الأغانى التى تذكرنا بالأفلام.. وليس العكس.. أى أن المفروض أن نتذكر الفيلم أولاً.. ثم نبدأ يذكر بعضنا البعض الآخر بأنه كان يضم أغنية كذا وكذا.. ولكن بعض اغنيات الافلام تكون أجمل واقوى بحيث تعيش حتى بعد أن ننسى الفيلم نفسه.. وهى ظاهرة تحدث فى السينما العالمية كلها ومع بعض المقطوعات الموسيقية الصامتة أيضاً، مثل موسيقى الفرنسى فرانسيس لاى فى **«رجل وامرأة» و«قصة حب»** مثلا .. أو موسيقى الايطالى نينو روتا فى **«الأب الروحى»**، وأيضاً موسيقى الايطالى اينيو موريكونى فى **«من أجل حفنة من الدولارات»**.

ولكن لأنه ليس عندنا فى السينما المصرية للأسف مثل هذه الموسيقى الخالصة الجميلة، فإن ما يبقى منها فى ذاكرتنا هو بعض الأغنيات فقط مثل ديالوج ليلى مراد ومحمد فوزى هذا، الذى مازلنا نستمتع به حتى الآن وإن كنا غالبا ننسى الفيلم نفسه..

ولن يصدق أحد كما قلت، أن عمر هذه الأغنية تعدى الاربعين عاما.. فلقد كانت ليلة العرض الأول للفيلم نفسه هى ٣١ كانون الثانى (يناير) ١٩٤٩..

فالفيلم هو **«المجنونة»** الذى أخرجه حلمى رفلة الذى تحول من «ماكيير» فى السينما المصرية إلى مخرج ومنتج ناجح لهذا اللون من الأفلام الغنائية والكوميدية الخفيفة التى كان يلتقط فيها، وبذكاء منافس لذكاء أنور وجدى، بعض المواهب الشابة الجديدة حينذاك، ليصنع منها «توليفة» مضمونة النجاح الجماهيرى.. فهو الذى لعب دوراً هاما فى تلك الفترة المبكرة فى اكتشاف و«تلميع» شادية فى خطواتها الاولى، على أن «يسندها» العنصر الكوميدى الرائع حينذاك، اسماعيل ياسين مثلا..

بل أن حلمى رفلة شارك فى كتابة السيناريو أيضا لبعض افلامه ليضمن لها الطابع الكوميدى الغنائى الخفيف، مهما كانت سخافة الموضوع الذى غالبا ما يكون مقتبسا من أصل اجنبى.. فهو كاتب سيناريو هذا الفيلم «المجنونة» عن قصة وحوار محمد كامل حسن الذى كان أحد أكثر كتاب السينما المصرية انتشارا فى الخمسينيات والستينيات، ومع ذلك كان حريصا دائما على أن يلحق باسمه لقب «المحامى» لأن العمل بالسينما فى تلك الأيام لم يكن يحقق فى حد ذاته قدرا كافيا من «الوجاهة الاجتماعية»، فكان لابد للبعض أن يؤكدوا أن لهم مهنة أخرى «محترمة»، كالمحامى أو المهندس مثلا .. وهو منطق سخيف بالطبع، معناه الوحيد أن البعض كانوا يشتغلون بالسينما وهم لا يحترمونها تماما، أو لا يكتفون بها كمهنة، وإلى حد كان عليهم معه أن يثبتوا للجميع أن معهم «شهادات عليا» أخرى..

وإن كان من الظلم أن نحاسبهم اليوم بمنطقنا والذى يقول مثلا بأنه من السهل أن نعثر على ألف محام أو مهندس أو طبيب، ولكن من الصعب جدا أن نعثر على فنان واحد، فلابد بالمقابل أن نضع هؤلاء الناس فى اطار المنطق الاجتماعى المتخلف الذى كانوا يعيشون فيه حينذاك..!

وذكاء حلمى رفلة هو الذى اوحى له، حينما انتج محمد فوزى نفسه فيلم

«المجنونة» واسند إليه مهمة اخراجه، بأنه لا يكفى أن يكون معه بطلان على قمة الغناء حينذاك هما محمد فوزى وليلى مراد (مع أن واحدا منهما فقط يكفى لنجاح أى فيلم).. وإنما هو يستعين أيضاً لتحقيق عنصر الكوميديا باسماعيل ياسين، ولو فى دور صغير وغير مؤثر.. ولم تكن مشكلة أبدا أن يدبر أى مخرج أى دور لاسماعيل ياسين.. فهو صديق البطل، أو «السنيد» الدائم الذى لابد أن يصحبه فى كل مكان ويشاركه فى كل مغامراته وغرامياته من دون أن نفهم ما هى وظيفته بالضبط، أو «موقعه من الاعراب» كما يقولون..

ولكن اسماعيل ياسين فى «المجنونة» له وظيفة واضحة على الاقل.. فإذا كان محمد فوزى هو طبيب امراض نفسية أو عصبية فى الفيلم – وهى مهنة نادرة جدا فى الفيلم المصرى – فمن السهل أن يكون اسماعيل ياسين هو الممرض أو «التمرجى» الملحق به.. والذى لا نرى منه شيئا له علاقة بالطب أو التمريض بالطبع سوى أن نراه ونضحك بأى شكل..

وإذا كانت احداث الفيلم تبدأ بأجازة يقضيها الطبيب النفسى محمد فوزى على شاطئ الاسكندرية.. فأننا لا نفهم معنى أن يصحب معه ممرضه فى أجازة كهذه.. ولكن من العبث مناقشة تلك الأفلام بهذا المنطق.. فهذا الممرض هو اسماعيل ياسين بالذات.. وبالتالى فهو لابد أن يصطحب البطل– وأيا كانت علاقته «الرسمية» به – فى كل مكان.. فى العمل وفى الشارع وفى البيت.. بل وفى حجرة النوم لو أقتضى الأمر.. والا فكيف سنضحك نحن ؟

والموضوع نفسه بإختصار، هو أن الطبيب عادل يصادف على شاطئ الاسكندرية الفتاة الجميلة ليلى مراد– التى تحمل فى الفيلم وكالعادة اسم «ليلى» أيضاً– فيحاول أن يذكرها بأنه كان زميلا لها فى مدرسة «الليسيه» لمدة خمس سنوات.. ولكنها لا تتذكره على الاطلاق.. ثم تعود بعد قليل فتتذكره وتعتذر له.. ليعود الجميع من العطلة إلى القاهرة.. وهنا، لا ينسى محمد فوزى أن يغنى فى القطار.. هكذا ببساطة.. ومن دون أن يندهش الركاب ولا الكمسارى ولا أى أحد.. فهو محمد فوزى ولذلك فمن حقه أن يغنى فى أى مكان وكلما واتاه «مزاجه» ومن دون أى مشكلة!!

وفى قصر العائلة الفخم فى القاهرة، نعرف قصة ليلى مراد.. فعمها سيد بدير وزوجته مارى منيب يدبران خطة خبيثة لتدمير عقلها حتى تصل إلى الجنون.. فهما يقدمان لها مثلا «الكتكوت» الحى الصغير على أنه تفاحة.. والثعبان الحى المتحرك

على أنه خيط «دوبارة»، وأشياء من هذا القبيل.. وتصاب الفتاة البريئة المسكينة بنوع من الاضطراب العقلى الذى يجعلها تشك فى كل شى وتحيا فى جحيم من الاوهام.. وهو نوع من القصص النفسية المركبة كان محمد كامل حسن المحامى مولعا بكتابتها للسينما.. واعتقد أن حلمى رفلة خفف الكثير من ثقلها فى السيناريو الذى اعده للفيلم، ومال بها إلى اللون الغنائى الكوميدى الذى يناسبه شخصيا. لأنه يناسب «السوق» بالطبع..

ويتطوع الطبيب محمد فوزى لعلاج ليل مراد التى نفهم أنه كان يحبها منذ أن كان معها فى المدرسة.. فيتصدى لكشف اسرار هذا القصر الغامض الذى تعيش فتاته حبيسة فيه.. رغم كل مؤامرات عمها سيد بدير وزوجته مارى منيب.. ولا نرتاح نحن كثيرا بالطبع عندما نرى النجمين الكوميديين يلعبان دور الاشرار، رغم محاولة حلمى رفلة، فى أن يكون شرهما خفيف الدم بقدر الإمكان.. ولكن يظل من الصعب أن نراهما يحاولان تعذيب ليلى مراد بهذا الشكل لكى يظل عمها وصيا على ثروتها الكبيرة، خاصة عندما نكتشف أن هذا العم نفسه هو الذى دبر موت أخيه وزوجته - والدى ليلى مراد - فى حادث سيارة سبب للفتاة البريئة هذه العقدة النفسية..

وهنا يتجاوز الشر حدود المنطق الكوميدى الغنائى.. فهو «الشرخ» الذى يحدث عادة فى الفيلم المصرى عندما تصطدم فلسفة مؤلف متجهم ميال لمثل هذه الموضوعات القاسية مثل محمد كامل حسن، مع فلسفة مخرج ميال للضحك والغناء مثل حلمى رفله.. ولا يبقى لنا لكى نتابع الفيلم ونستمتع به سوى حبنا للممثلين انفسهم مهما كان الاطار الذى وضعوا فيه..

والباقى يمكن تخيله بعد ذلك فيما اعتقد.. فالطبيب محمد فوزى يتابع علاج مريضته التى هى حبيبته ليلى مراد فى مصح ما، بينما تتواصل مؤامرات عمها سيد بدير وزوجته مارى منيب.. ولأنه لابد أن يكون للرقص تواجد أيضاً - وهذا أحد مقومات الفيلم المصرى حينذاك - فلابد أن يكون هناك «فرح».. أى ليلة عرس شخص لا نعرفه اطلاقا وليست له أى علاقة بأحداث الفيلم.. فيتم استحضار الراقصة.. والفرقة الموسيقية.. وكل هؤلاء المدعوين الذين يترنحون طربا فى كل الافلام المصرية.. وأيضاً، لكى تكون هناك زينات صدقى استكمالا لعناصر الكوميديا.. وهى هنا ضيفة شرف فى مشهد واحد ظريف فعلا.. فهى مطربة «الفرح» التى تعزف لها الفرقة الموسيقية مقدمة اللحن عشر مرات دون أن تفتح فمها

بكلمة.. ثم عندما تهم بالغناء اخيرا، تغنى بدلا منها بالطبع ليلى مراد بصوتها الجميل.. وهذا هو الهدف من المشهد كله..

وطبيعى أنه حين يحاول الفيلم استعادة خطه الجاد.. فإن دمه يصبح ثقيلا ومفتعلا.. فالعم الشرير سيد بدير يدبر جريمة أخرى لقتل الطبيب لمنعه من علاج «المجنونة»، وإلا فقد سيطرته على الثروة.. رغم أن القاتل المكلف بهذه المهمة هو رياض القصبجى الشرير التقليدى الضخم ذو الوجه المرعب، فإن محمد فوزى الرقيق النحيل يضربه (لا ندرى كيف)!! ويدخل البوليس فى اللحظة المناسبة كالعادة ليقبض على الأشرار ويكشف اسرار المؤامرة كلها.. وليحتضن محمد فوزى مريضته ليلى مراد التى شفيت تماما بالطبع، وسط ضحكات اسماعيل ياسين المباركة التى تطمئننا على أن «كل شئ تمام»، وأن الجميع سيعيشون فى سعادة طاغية! وكلها أشياء، كما نرى، ساذجة وخارجة على أى منطق.. ولكن لأن صانعيها كانوا ابرياء وظرفاء.. ولأنهم كانوا صادقين فى كل ما قالوه حسب منطقهم الخاص ورؤيتهم للسينما حينذاك.. فلقد احببناهم واستمتعنا بهم..

والأمر المذهل أننا مازلنا حتى الآن.. وبعد ٤١ سنة نحبهم .. فمن يصدق ؟..

– مجلة «فن» – السنة ٢– العدد ١٩ – ابريل – مايو ١٩٩٠.

الراقصة جداً .. والسياسى نوعاً ما!

فى فيلم **«الراقصة والسياسى»** سوف نندهش أن نجم الفيلم ليس هو نبيلة عبيد.. وإنما هو كاتب السيناريو وحيد حامد.. لأننا سوف نلاحظ حجم الجهد الهائل الذى بذله ليصنع فيلما من القصة القصيرة التى كتبها الراحل العظيم إحسان عبد القدوس دون أن يضع فيها فى الواقع مادة درامية تصلح لبناء فيلم.. بقدر ما ضمنها بعض مناقشاته الفلسفية التى غلبت على معظم أعماله فى السنوات الأخيرة للعلاقة بين راقصة ما بالمفهوم الأخلاقى السائد عن الراقصات.. وسياسى ما.. بالمفهوم السائد أيضا عن هذا النوع من الرجال الذين حين يركبهم النفوذ أو يركبونه.. يصبحون شخصيات شامخة وغامضة ممنوع الاقتراب من هالاتها التى تغشى البصر.. دون أن يحاول أحد أن يتبين حقيقة ما وراءها.

وبإختصار شديد فإنه فى مجتمعات العالم الثالث عموما.. إذا كانت الراقصة شخصية غير محترمة عادة أيا كانت فضائلها.. فإن السياسى هو شخصية محترمة بحكم القوة أيا كانت رذائله.. ولأن إحسان عبد القدوس كان فنانا بقدر ما هو صحفى.. فلقد كان منحازا دائما للفن بكل شخصياته وضد المنطق الشرقى الشائع.. وكان طبيعيا أن ينحاز فى هذه القصة للراقصة ضد السياسى.. ولكن من خلال ما يشبه «المناقشة» كما قلت للأفكار المجردة ولو على حساب الدراما..

ومن هنا تجئ صعوبة التصدى لقصة كهذه لتحويلها إلى بناء متواصل ومتماسك على مدى ساعتين.. وحيث كان على وحيد حامد أن يلتقط مجرد «خيط عام» لينسج من حوله مواقف وحكايات.. بل ويمكن القول أيضاً قضايا عامة.. حول موقف كل من *الراقصة والسياسى* فى حياتنا ومدى «الغش» الذى نمارسه جميعا فى تصورنا

الأخلاقى لكليهما.. بل وكان ذكيا -وخبيثا- بما يكفى أيضا ليربط مجرد المقارنة الأقرب للفلسفة المتهكمة كما هى عند إحسان عبد القدوس.. بأشياء ملموسة أكثر فى مجتمعنا الحالى ويكسبها سخونة لا تنقصها الجرأة حتى على المستوى السياسى.. وهو أقصى ما يمكن أن نتوقعه من فيلم قائم أساسا - ولا يستطيع أحد أن ينكر من صانعى الفيلم - على نبيلة عبيد.. وست رقصات!

عناوين الفيلم سيئة جداً من حيث الإيقاع حتى لا ندرى كيف وقع فيها مخرج متمكن حرفيا مثل سمير سيف.. فنحن نرى الراقصة سونيا سليم (نبيلة عبيد) تقود سيارتها فى شوارع القاهرة وهى تستمع إلى «كاسيت» يعلم اللغة الانجليزية فيما أعتقد .. ولو أن هذه المعلومة نفسها ليست واضحة تماما للمشاهد.. ثم قطع مفاجئ إلى لوحة عناوين بخط قبيح.. ثم العودة إلى الراقصة فى السيارة وهكذا بالتبادل.. وبلا وحدة أو تناغم صوتى أو «صورى» بين اللوحة واللقطة.. مع أن فن صياغة «التترات» هو مدخلك إلى الفيلم نفسه ومدى ذكاء أسلوبه.

مشهورة و.. شرسة !

ولكننا على أية حال وقبل أن يبدأ الفيلم نكون قد لاحظنا مدى أهمية هذه السيدة.. فالجماهير تحييها فى الشوارع.. إذن فهى مشهورة.. ثم هى قادرة على تلبية الطلبات الصغيرة لهذا الشخص أو ذاك.. إذن فهى «واسطة» واسعة النفوذ.. وفى المشهد التالى مباشرة نراها تمارس تمارينها الرياضية لتنشيط جسدها.. إذن فهى راقصة.. وهذا قدر القوة والنفوذ والاتصالات لدى هذا «البيه» أو ذاك المدير الذى تملكه أى راقصة!

فى بيتها الفخم الأقرب إلى القصر طبعا - إذا كان الموظف الصغير فى أى فيلم مصرى يعيش فى فيللا؟! - نلاحظ أن الراقصة التى يتلوى جسدها كقطعة العجين كل مساء يمكن أن تكون فى حياتها الخاصة وعندما تنغلق عليها الأبواب ولا تطالعها العيون.. شرسة جدا وحازمة وسليطة اللسان وبدون أى خرز أو «ترتر».. فما بالك إذا كان الرجل الوحيد الذى يمشى فى ذيلها دائما ويلبى كل أوامرها ونواهيها هو فاروق فلوكس الذى هو أقرب إلى سكرتيرها أو تابعها ورجل المهمات النظيفة والقذرة معا.. وهو حسب تصور السينما المصرية أيضاً ومنذ أيام حسن الإمام.. لابد أن يكون شخصا رخوا ومائعا مادام تابعا لراقصة.. مع أن المنطق أكثر أن

تلجأ الراقصة فى مثل هذه المهام لرجل يحميها أقرب إلى الفتوة أو البلطجى ..

ولمجرد أنها شاهدت فى التليفزيون بالصدفة ودون أن تصغى تماما.. مسئولا كبيراً أو وزيرا يقول كلاما كبيرا عن الجماهير والمعاناة وحشد الطاقات ومثل هذه الأشياء.. ولمجرد أنها تتذكر إنها رأت هذا الوجه من قبل - صلاح قابيل - فإن حياتها تنقلب رأسا على عقب منذ تلك اللحظة إنها تجند نفسها وسكرتيرها لمحاولة البحث عن هذا الرجل..

وفجأة نرى قصة أخرى تماما تقفز على الشاشة لتقطع الأحداث.. فهذا الرجل مسئول صغير فى جهة ما يجئ إلى الملهى الذى ترقص فيه سونيا سليم ويطلبها بأدب شديد لترقص أمام ضيف إفريقى معجب جدا بالرقص الشرقى. وسوف تأخذ أجرها كاملا.. ويتم التنفيذ بالفعل.. ولكنها تستلطف هذا الرجل المهذب «واسطة الخير» من أجل دعم العلاقات مع الشعوب الصديقة.. فلا بأس من أن تقضى الليلة معه.. لتكتشف فى الصباح ليس أنه قدم نفسه إليها باسم مزيف فقط.. وإنما اختلس من أجرها ألف جنيه أيضا.. ولهذا فلابد من الثأر!

جهاز مخابرات الراقصة !

وفجأة نعود إلى الحاضر لنكتشف أن هذه القصة التى رأيناها هى مجرد «فلاش باك» أى عودة إلى الماضى كما تذكرته الراقصة.. ولكن دون أى إشارة إلى هذا.

وتستطيع الراقصة أن تصل إلى السياسى.. ولكنه يرفض أى أتصال بها لأن مركزه الجديد لا يسمح.. ولكنها تحاصره حتى تجبره على العودة إلى فراشها مرة أخرى ومع فارق خطير لابد أن تحدثه عشر سنوات من عمر رجل مشغول بالتفكير فى «المهام الجسام».. وهى تلميحات جنسية يسمح بها الموقف ولابد منها بالطبع لتنشيط الفيلم والمتفرج معا.. كل هذا ونبيلة عبيد لا تكف عن الرقص بمناسبة وبدون مناسبة.. ورغم أنها ليست راقصة.. ولكن لمجرد أن الفيلم اسمه الراقصة.. فكأننا أمام فيلم تسجيلى عن النشاط الليلى لراقصة .. بل «والنهارى» أيضاً.. لأن عائلة رجل كبير أيضاً دعتها لقضاء شم النسيم فى عزبتها.. فأدت نبيلة عبيد رقصة كاملة فى عز النهار.. وفجأة سقطت تتلوى من الألم !

فى المستشفى اكتشفت الراقصة أنها أصيبت بمرض ما يمكن علاجه..

ولكنها اكتشفت أيضا أنه من بين السادة الكبار والصغار الذين يتهافتون على

خطب ودها وهى ترقص.. لم يزرها وهى مريضة رجل واحد.. واكتفوا بإرسال عشرات باقات الورد خوفا من الشبهة.. ولأن طفلين من زوار مريضة أخرى مجاورة دخلا حجرتها للإطمئنان عليها.. كانت هذه هى نقطة التحول فى موقفها من الحياة ومن العالم كله.. فقررت فجأة أن تتبرع ببناء ملجأ للأطفال اليتامى على قطعة أرض اشترتها حديثا..

فأيا كانت منطقية الدافع أو التحول لدى مثل هذه الشخصية يظل حلمها هذا مشروعا وإنسانيا.. فما الذى يمنع راقصة فعلا من التبرع ببناء ملجأ للأطفال اليتامى..

فى مشهد قوى جدا يكشف عن عنف وسخف المفارقة.. يرحب موظف عجوز وحقود وأصفراوى فى وزارة الشئون الاجتماعية التى لابد أن ترخص بمثل هذه المشروعات بالسيدة الأنيقة النبيلة ويشكرها بأدب منافق على كرمها وأريحيتها.. ثم لا يكاد يعلم أنها راقصة حتى ينقلب إلى النقيض ويكشر عن أنياب الشرف والفضيلة.. ويسمح لنفوذه بأن يحرم فعلا يتامى الأطفال من مأوى يمكن أن يحميهم من جوع وبرد الشوارع.

. ويضرب الفيلم قيم المجتمع المنافق فى الصميم.. وبجرأة يعرى فيها كل شئ.. فالبعض قد يرحب بنقود المخدرات.. ولكنه يشمئز من نقود الرقص..

مسألة مبدأ!

وتكبر الحكاية فى مخ الراقصة.. فتصمم على بناء الملجأ بأى شكل.. لم تعد المسألة مجرد لحظة ضعف أمام الأطفال.. وإنما محاولة لانتزاع آخر ما تبقى من كبرياء الراقصة كآدمية فى النهاية.. غير معقول أن يرفض منها الآخرون حتى محاولة صنع شئ طيب.. بينما هم جميعا يصنعون الأشياء الشريرة والمبتذلة ومن خلالها هى شخصيا كما عجنتهم وخبزتهم وهم يركعون تحت ساقيها الراقصتين.. فأى قدرة على النفاق.. وأى خداع بالمظاهر.. أنها تحاصر السياسى لكى يمرر مشروعها الإنسانى بنفوذه.. ولكنه يتهرب منها كما الجرب أمام الناس.. لكن من وراء ظهر الناس.. ممكن فى ليلة حظ.. وهى تواجهه بحقيقته وأنه راقص مثلها ولكن فقط على حبال مختلفة.. وهو يظهر فى التليفزيون مثلها.. ولكن فقط ليسمعه الناس ولا يصدقوه.. بينما لا يتورع هو عن استخدام نفوذه لمنع هذا الخير ولو بالقبض

عليها بلا سبب.. ومع ذلك فصورة المجتمع «الوجيهة» تضعه هو فى الصدارة وتنبذها هى وإن لم يمانع فى الاستمتاع بها كلما تيسر وفى السر..

والراقصة التى تصفع هذا المنافق عندما تفرض مشروعها الإنسانى من خلال رجل آخر يرأس هذا المنافق المدعى. فهناك دائما من هو أكبر وبنفس الأسلوب الذى يمكن أن يفتح الأبواب لأى راقصة. تصبح هى البطلة التى نؤيدها بشدة لأنها صفعت لنا هذا النفاق.

فهناك موقف فلسفى واجتماعى وربما سياسى أيضا كما نرى.. ولكنه موقف ثابت بلا تطور لأنه تنقصه الدراما الحقيقية التى لابد لها من التطور والتحولات.. ورغم كل ما بذله وحيد حامد ليصنع منه موضوعا ساخنا.. يفيض بالحيوية والسخرية والنقد اللاذع الذى يغرينا بالمتابعة ومن خلال حوار مركز ولاذع شديد الوخز..

وإن كانت مسألة «المذكرات» التى قررت الراقصة فى نهاية الفيلم أن تكتبها لتفضح فيها الجميع على عادة بعض «سيدات» هذه الأيام.. كانت تصلح لأن تكون هى البداية التى تنطلق منها كل التحديات.. وهو فيلم محترم رغم أن به خمس أو ست رقصات كاملة ليس لها مبرر إلا أن الفيلم اسمه الراقصة.. ولمجرد أن نبيلة عبيد أرادت أن ترقص بسبب وبلا سبب.. فما لا تكسبه بالقصة تكسبه بالرقص.. ولكنها كممثلة كانت فى أحسن حالاتها لأنها كانت صادقة بقدر فهمها لهذه الأجواء.. ولم يزعجنا إلى حد التقزز إلا شخصية التابع الخليع التى كادت أن تقلب أمعاءنا فى فيلم لم يكن محتاجا إلى ذلك.

- مجلة «كل الناس» - ٢٨/٥/١٩٩٠.

«سفير جهنم»
افكار يوسف وهبى الشيطانية
صنعت سينما جيدة من ٤٥ عاما !

يظل يوسف وهبى حتى الآن إحدى الظواهر المهمة جدا فى الفن المصرى التى تستحق جهدا هائلا فى دراستها، لمحاولة معرفة تاثيراتها فى المجالات العديدة التى مارس فيها مواهبه العديدة بين المسرح والسينما كممثل ومؤلف ومخرج، فى وقت واحد .. صحيح أنه كان هناك دائما هذه النماذج «للفنان الشامل» بالتعبير الذى اصبحنا نعرفه الان، بسبب ظروف الفن فى مصر فى تلك البدايات المبكرة، وحيث كانت المواهب المتخصصة بكل من هذه الفروع نادرة .. فكان الفنان الطموح يضطر لاقتحام كل هذه المجالات بنفسه. ولكن .. يظل يوسف وهبى حالة خاصة ونادرة - الى حد ما - فى الجمع بين مغامرة المسرح والسينما ليكون «مدرسة» مميزة لها اسلوبها وتقاليدها فى المسرح .. مازالت تأثيراتها - ربما ممتدة فى المسرح المصرى حتى الآن .. ثم ليكون - وبالقدر نفسه تقريبا - اسلوبا خاصا وقويا ايضا حينما تحول إلى مؤلف ومخرج وممثل سينمائى كان له تلاميذه فى السنيما المصرية احيانا. وحتى الان .. ويكفى ان نعلم مثلا ان مساعد المخرج فى فيلمه الذى نتحدث عنه اليوم كان حسن الإمام، الذى وان كان قد رحل عنا منذ قليل، فهو من دون شك ترك بصمات واضحة على منهج السينما المصرية كلها (فى تناول الناس والأشياء) .. بصمات أقوى من أن يتحدث عنها أحد ..

ولم يكن حسن الإمام، على كل حال وحده الذى خرج بالتأكيد من معطف يوسف وهبى ..

و«سفير جهنم» فيلم من الأفلام الشهيرة جدا فى مدرسة يوسف وهبى السينمائية لا تذكره بالتأكيد الاجيال الحالية وربما لم تسمع عنه .. ولكنه، احدث دويا ضخما حين عرضه عام ١٩٤٥ .. وهو تاريخ غير عادى لابد من أن يذكرنا بأنه العام الذى انتهت فيه الحرب العالمية الثانية .. وبعد ست سنوات من الدمار الذى طاول العالم كله .. وهنا، قد لا نجد غرابه فى الافكار التى قدمها يوسف وهبى فى «سفير جهنم».

وعلى الرغم من أن «جهنم» ربما كانت العالم الواقعى الذى عايشته الامم بالفعل تحت قسوة نيران الحرب الثانية، الا ان يوسف وهبى يستوحى بوضوح فكرة فيلمه من اسطورة «فاوست» - الرجل الذى باع روحه للشيطان مقابل وعد بسعادة لا يمكن ان تتحق بالطبع وتنتهى الصفقة بخسارة الرجل للروح والسعادة معا، وبإنتصار الشيطان وحده، وهو مغزى خلقى شائع تناولته فى العالم كله كثير من الفنون عن الأسطورة نفسها، ولكن يوسف وهبى - المؤلف والمخرج والممثل - اضاف إلى الفيلم المغزى الخلقى المصرى، أو الشرقى عموما والذى كان مطلوباً تأكيده فيما يبدو عند الناس فى ذلك الوقت- وحتى الان كما يظهر فى الواقع - وهو ضرورة الرضا «بالمقسوم» باعتبار أن الارزاق يتم تقسيمها بين البشر بحكمة خاصة لا تصح مناقشتها اصلا .. فضلا عن التمرد عليها .. وبالتالى فإن على الفقير مهما تضور جوعا ان يرضى بما قسمت الاقدار له .. وليته ايضا يقبل يديه وجها لظهر ولا يطمح فى أى تغيير، أو حتى مزيد من سعة الرزق، أو مجرد المحاولة من أجل أى قرش زيادة، أو حياة اقل قسوة ..

ولأن يوسف وهبى كان أحد العباقرة الذين وضعوا ايديهم - مبكر جدا - على نوع الافكار والاخلاقيات التى ترضى الوجدان المصرى البسيط، لعب على هذا الوتر الحساس - القناعة كنز لا يفنى - بذكاء شديد جدا، سواء فى «سفير جهنم» او فى العديد من أعماله الاخرى - ثم اصبحت هذه المدرسة راسخة فى الفيلم المصرى بعون الله .. فليس عليك ان تشكو، لأن حالك يمكن ان تكون اسوأ لو تمردت وأنت بالتأكيد احسن من غيرك بالتأكيد .. «ومن شاف بلاوى الناس هانت عليه بلوته» فالمهم راحة البال ورزق العيال ودوام الصحة .. فليس فى الامكان ابدع مما كان يابن أدم يا نمرود.

السيد سفير جهنم

ولنتعرف الان الى السيد «سفير جهنم» مباشرة .. يدهشنا منذ البداية أن يوسف وهبى يستخدم فى ذلك الوقت المبكر - عام ١٩٤٥ - بعض أساليب السينما المبكرة .. فهناك مقدمة اصبحت تعرف فيما بعد Avant titre اى ما قبل عناوين الفيلم نفسها .. وفيها نرى سيدة تقرأ كتابا فتسألها ابنتها الطفلة : «بتقرى أيه يا ماما» فتجيب الأم :

- دى رواية من تأليف يوسف وهبى .. عارفاه ؟
- ممثل السينما ؟
- ايوه ..

ثم يبدأ صوت الأم يروى «دى رواية عن استاذ فقير كان فى مدرسة اهليه» .. بينما تدخلنا الصورة إلى قصة هذا الاستاذ الفقير مباشرة تدخلنا لافتة تقول : «مدرسة الذمة الاهلية بالمتولى» وهو اسم أحد احياء القاهرة الشعبية القديمة ..

ولكننا قبل ان نسترسل مع الاحداث لابد من أن نشير إلى أن «أبطال الرواية»، كما نرى اسماءهم على الشاشة وامام كل منهم اسم الشخصية التى يؤديها .. يوسف وهبى .. ليلى فوزى .. فردوس محمد .. امينه شريف .. هاجر حمدى .. فؤاد شفيق .. والمطرب القديم عبد الغنى السيد .. ثم من المواهب الشابة حينذاك : محمود المليجى .. وفاخر فاخر .. ومعهم محمد كمال المصرى الذى كان يلعب الشخصية الكوميدية الشهيرة «شرفنطح» .. بالاضافة الى عبد المجيد شكرى الذى تردد اسمه لبعض الوقت فى تلك الافلام المبكرة ثم اختفى بعد ذلك ..

أما القصة والإخراج والتمثيل فينسبها يوسف وهبى لنفسه طبعا .. ولكن مع لقب «بك» والانتاج «لنحاس فيلم» وهى شركة كانت شهيرة جدا ونشطة، بل وتملك الاستديو الخاص بها أيضا والمعروف باسمها، وهو أحد الاستوديوهات القليلة جدا التى مازالت باقية لدينا حتى الان ولكن باسم «استديو النيل» دون ان نعرف من الذى منح نفسه الحق فى ازالة اسم من فترة الريادة فى السينما المصرية وكأنه يستطيع أن يطمس التاريخ ؟

وقد يكون مهما ايضا من مراجعة عناوين الافلام القديمة ان نكتشف ان عناصر كثيرة من العمل السينمائى كانت فى يد الاجانب .. فالتصوير في «سفير جهنم» كان لسامى بريل .. والديكور لروبرت شارفنبرج «بالاشتراك مع المصرى جعفر والى» ..

ولمهندسى الصوت : هاليبليان وكريكور .. (واضح أنهما من الارمن) ورئيس قسم الكهرباء أرام ماراليان وهو أرمنى ايضا .. اما مدرب الرقص فهو ايزاك ديكسون، وهو اسم يتردد كثيرا فى أفلام تلك الايام وربما حتى الخمسينيات .. وهو المسؤول الاكبر عن ارساء تقاليد الرقص التى كانت جزءا أساسيا من بناء الفيلم المصرى لفترات طويلة، وعن ابتكار هذا المزيج الغريب من الرقصات الغربية التى كانت تقوم بها فتيات من اصل اجنبى غالبا من المقيمات فى مصر أو من فتيات الفرق الاجنبية التى كانت منتشرة فى ملاهى القاهرة وهى رقصات كانت تقليدا ساذجا لبعض فنون الرقص الغربى الشائعة حينذاك .. ولكن الغريب أن يكون ايزاك ديكسون هذا الذى لا أعرف شيئا عن اصله، كان متمصرا بما يكفى لكى يصمم ايضا الرقصات الشرقية أو «البلدية» التى كانت تصاحب دائما المطرب أو المطربة فيما كان يسمى بالاستعراض الذى يقدم غالبا فى «الكاباريه» الذى لابد من وجوده لكى يلجأ اليه البطل «ليسكر»، أو لينسى احزانه أو لتحاك فيه المؤامرات التى لها علاقة ما بموضوع الفيلم ..

ويقوم بالمونتاج فى «سفير جهنم» البير نجيب الذى كان أحد أساتذة المونتاج المميزين فى تلك الفترة .. بينما تأليف الموسيقى لإبراهيم حجاج الذى كان اكثر فنانى هذا المجال اقترابا من الاسلوب العلمى السليم، ومن فهم الدراما السينمائية ووضع الموسيقى المناسبة لها، حيث نكتشف فى «سفير جهنم» ان الموسيقي هى بالفعل من افضل عناصره ..

اما الاغانى فالفها بيرم التونسى وعبد العزيز سلام .. ليلحنها السنباطى والقصبجى .. وتمت كتابة الاسمين هكذا فقط .. باعتبارهما «نارا على علم» .. ومعهما عبد الغنى السيد الذى كان مطربا شائعا جدا حينذاك، (وممثلا احيانا) ولكنه فشل جدا كما يتضح من هذا الفيلم .. ثم محمود شريف – من دون «الـ – الذى يبدو انه كان مازال ملحنا ناشئا حينذاك ..

ولكن أسم بيرم التونسى مؤلفا للأغانى يوحى بان هذالم يكن دوره فى الفيلم فقط.. فلابد من أنه شارك أيضا فى كتابة الحوار الذى ينسبه يوسف وهبى لنفسه لأن تجربة الحوار فى «سفير جهنم» هى تجربة فريدة، حيث كان كله مسجوعا بما لا يمكن أن يصوغه الا شاعر .. ولنسمع مثلا هذه العبارة التى تصف بطل الفيلم فؤاد شفيق والتى هى مفتاح الاحداث كلها بعد ذلك: «فيه راجل غلبان .. من عيشته

طهقان .. ابنه بيرجع سكران .. ومراته بتشتكى المصران .. وبنته حالها فسدان .. واسمه رمضان .. ومن الدنيا كفران! »

والموضوع باختصار أن هذا الرجل التعس الذى يعانى كل هذه المشاكل هو رمضان عبد الخلاق (فؤاد شفيق) المدرس فى مدرسة «الذمة» الأهلية الذى يصطدم بناظر المدرسة (شرفنطح) لأنه اعطى درجات منخفضة لتلميذ جاهل مدلل، ولكن الناظر يوبخ المدرسين بعنف لأن هذا التلميذ هو ابن على خاطر باشا الثرى الأمثل الذى يمنح اعانة للمدرسة .. فما هى المشكلة أذن فى أن يكون ابنه جاهلا يكتب أن مكتشف اميركا هو ديلسبس .. وأن الذى بنى هرم خوفو هو جريتا جاربو ؟!

بعد هذه البداية القوية يدخلنا الفيلم مباشرة الى موضوعه .. حيث يصادق المدرس المسكين شحاذا فى الشارع يطلب منه حسنة .. «مليم أو نكلة» .. وهى العملات القديمة الجميلة التى كان لها شان من ٤٥ سنة .. فإذا بالمدرس هو الذى يطلب صدقة من الشحاذ شاكيا له من أن مرتبه الذى لا يزيد عن «اربعة ملاطيش» – أى جنيهات – لا يكفيه شيئا لينفق على زوجته وابنيه !..

يدخل يوسف وهبى دائرة «الفانتازيا» على الفور حين نرى الشحاذ يبلغ «مولاه سفير جهنم» بعثوره على هذا الانسان التعس الذى ضاقت به الحياه ... والذى يصلح صيدا هائلا للشيطان .. فإذا بنا فى «مغارة» غريبة غامضة وقد تجسد فيها «سفير جهنم» الذى هو يوسف وهبى شخصيا فى الشكل التقليدي للشيطان .. المخلوق كريه الوجه ذو القرنين فى قمة رأسه !

وسأل يوسف وهبى الشحاذ عن هذا المدرس الغلبان :

– وساكن فى أى مكان ؟

– فى حارة شق التعبان ..

ويتمتم يوسف وهبى مخاطبا نفسه: «طيب يا ابليس .. بكره زورهم .. دول متاعيس ..»

فى بيت أسرة المدرس رمضان افندى عبد الخلاق (فؤاد شفيق) نتعرف الى الزوجة (فردوس محمد) التى تشكو من كل أمراض العالم دون أن تملك بالطبع اجر الطبيب ولا الدواء .. والابنة الشابة عفاف (امينة شريف) التى تطمح الى حياة افضل ولو بالزواج من ثرى عجوز فى عمر جدها .. ثم ابنه الشاب الذى مازال تلميذا (فاخر فاخر) والذى سقط هو ايضا فى هوة الفساد والخمر وفى احضان

راقصة الكبارية سنية (هاجر حمدى) .. كى نكتشف ان البيت مجرد جحر حقير ..

ووسط هذه الأزمات المستحكمة، يبرز يوسف وهبى عنصر الدين فى شخص الشيخ جاد المولى (لطفى الحكيم) الذى ينصح المدرس البائس بالتمسك بأهداب الصبر والايمان : لا تفقد الإيمان .. ولا تصغ لاغراء الشيطان..» وهنا يبلغ اليأس بالمدرس أن يصرخ فى الشيخ : «فين هو ده الشيطان .. وأنا ابوح له بالعصيان ؟».

وعلى الفور يظهر له الشيطان يوسف وهبى من خلال سحب النار والدخان والقهقهة المجلجلة .. فهو يمشى بين بيوت فى (ماكيت) صغير مصنوع بمهارة .. ويسأل : «مين ده اللى بيندهلى ؟»

هنا نكتشف انه فى هذا الوقت المبكر - عام ١٩٤٥ - لم تكن السينما المصرية تتردد وبوسائلها البدائية فى استخدام الحيل من خلال المزج بين صورة وصورة ... أو الاختفاء والظهور المفاجىء ..

ويعلن الشيطان سيطرته على بيت رمضان افندى المدرس .. الذى يكتشف فى الصبح هرب ابنه وابنته الي عالم الشر .. ووسط هلع الوالدين يظهر الشيطان يوسف وهبى ولكن فى شكل «كونت» انيق يعرض عليهما مبلغا لا يخطر على بال : مليون جنيه .. وهو ما يساوى بارقام تلك الايام مائة مليون على الاقل ..

والحجة الغريبة التى يبرر بها الشيطان هذه المنحة المذهلة .. هى أن رمضان افندى له شقيق اسمه شعبان - لاحظ الاسماء الدينية - هاجر إلى أمريكا ومات تاركا لأخيه هذا المبلغ الرهيب .. ويقدم الشيطان نفسه باعتباره «باهر عرفان» وكيل أعمال هذا الأخ الراحل .. ثم يشترط على رمضان قبل تسلم هذه الثروة أن يتبعه .. لأن أخاه شعبان «كان واخدا عهد على الشيطان» .

ووسط ديكور غريب وجو ضبابى أغرب يذكرنا باجواء مدرسة السينما التعبيرية الالمانية التى ازدهرت فى الثلاثينيات وكان ابرز افلامها **«مترو بوليس»** .. يغنى يوسف وهبى - الشيطان - اغنية غريبة مثيرة يصرخ فيها وسط السنة النار والدخان :

«لهب .. لهب .. لهب ..
بنى أدم هو اصل الشغب ..
اصب عليه جام الغضب ..

ثم يبث الحياة فى تمثالين لشاب وفتاة، فإذا بهما يصبحان عبد الغنى السيد

وليلى فوزى .. فهذان هما «تلميذا الشيطان» أو أداته لاغراء فرائسه : بملذات الشباب والحب والحياة الرغدة.. عبد الغنى السيد المطرب المعروف ايامها والذى يفترض الفيلم انه «الشاب الوسيم» الذى يتولى اغراء الزوجة العجوز فردوس محمد لتنقلب على زوجها.. وليلى فوزى التى كانت شابة ممشوقة القوام وذات وجه جميل لتتولى اغراء الاب فؤاد شفيق.. والشيطان يسمى هذين الشابين : ايدى اليمين وايدى الشمال.. تنفذوا أمرى فى الحال.. يالله قوام كونوا جاهزين.. شامم ريحة بنى أدمين ..».

وينقلب الفيلم على الفور ببطليه التعيسين اللذين لم يذوقا من قبل اى طعم للسعادة .. إلى عالم الاحلام الجميلة .. قصر فخم .. ملابس حديثة ... فتيات جميلات .. ويتولى الجميع تنظيف وتلميع الأب والام من خلال موديلات الملابس والماكياج وتصفيف الشعر .. ويبدأ المدرس التعس يحقق احلامه فى غمضة عين، فيتمنى قصرا، فيجهز للتو امامه قطعة قطعة (بالتروكاج) .. وهو تحايل سينمائى للتصوير المتقطع (أى كل «كادر» على حدة) لتبدو الجمادات كأنها تتحرك بأستخدام كاميرا خاصة بالخدع ..

الافطار اللذيذ اصبح ينتقل بعربة السرفيس «الخوجاتية» إلى فراش المدرس الغلبان الذى اصبح «بك» .. بينما فرقة موسيقية كاملة من الفتيات (الحور العين) تعزف له .. ونكتشف بينهن سميحة توفيق التى أصبحت ممثلة معوفة بعد ذلك.. كما نكتشف مدى سخاء الانتاج السينمائى حينذاك فى الديكورات الفخمة واعداد الكومبارس التى بلا حصر، والى حد تقديم استعراض كبير على قرص دوار .. وهى امكانات اصبحت تعجز عنها السينما المصرية الآن بإنتاجها الفقير التخيل الذى يسيطر عليه تجار يريدون ان يكسبوا دون ان ينفقوا ..

حفل تعارف يقيمه الشيطان يوسف وهبى الذى يدعى انه «باهر عرفان» الذى اصبح الان وكيل اعمال رمضان عبد الخلاق .. يقدمه إلى «عليه القوم» .. فهذا «رجب بيه الخنفشارى» الذى «اغتنى من بيع الفسيخ» .. وهذا «خليل الخشن» الذى «كان بيشترى صناديق السلطة» .. وهى عملية يبدو أنها كانت تحقق ثراء كبيرا ايام الاحتلال الانجليزى ومن «بيزنيس» الحرب الثانية .. وذاك «عبد العزيز حمدى» الذى «كان يبيع الابر فى السوق السوداء» .. وهى عمليات متاجرة وتهريب خلقت فعلا فى تلك الاثناء طبقة اصبحت تعرف «بأغنياء الحرب» ..

ويتقدم احد رجال الاعمال من «رمضان بك» ليطلب منه مائة الف جنيه يساهم بها فى صفقة ما .. وتكتمل المفارقة بأن يظهر فجأة فى هذا الحفل ناظر «مدرسة النمة الأهلية» - محمد كمال المصرى أو شرفنطح - وقد انقلبت الاوضاع الان فاصبح هو الذى ينافق مدرسه القديم الذى طرده، لكى يتبرع بمنحة للمدرسة .. وعندما يتبرع له رمضان بك بألف جنيه - وهو مبلغ هائل أيامها يهتف له الناظر مهللا: «يحيا مؤلف كليلة ودمنة .. ومكتشف استراليا .. وأمريكا كمان !».

وعلى خط أخر، يواصل الشاب الوسيم عبد الغنى السيد عملية ايقاع الزوجة فردوس محمد فى حبائله مدعيا انه يحبها.. فإذا به يكرر «مشهد الشرفة» المعروف عند شكسبير مغنيا تحت شرفتها :

«انا روميو .. وانتى جولييت ..
من شوقى جيتك للبيت ..
من بعد مادخت ولفيت ..
على اتخن منك ما لقيت».

وعلى الرغم من عنصر السخرية الواضح من ضخامة حجم فردوس محمد فى هذا الغزل الكوميدى .. الا أنها تبدو سعيدة جدا .. لأنها تصدقه .. ويستمر العاشق يسخر منها هكذا :

«درعاتك تحضن اوتوبيس ..
وعيونك تطفى الفوانيس ..
ورقبتك شفشق بنور ..
وخدودك وقت التواليت ..
تتلمع بصفيحة زيت !»

وبينما تضحك فردوس محمد المنتشية بجمالها .. يعلق يوسف وهبى بحكمته المعروفة: «المال ده مستعبد الأمم .. والناس بتعبده زى الصنم .. والكل وراه فشر الغنم !» .. ويبدو ان هذا هو المفتاح الخلقى للفيلم !

نتتبع بعد ذلك مصير الشاب والفتاة ابنى المدرس الفقير اللذين بدأت منهما أول شرارة للتمرد على أوضاعهما التعسة .. وهنا يدخلنا يوسف وهبى بعبقريته فى صنع المآسى .. فى متاهات غريبة يصلح كل منها فيلما مستقلا .. فالابن «فريد» - فاخر محمد فاخر - يعشق الراقصة «سنية» - هاجر حمدى - فلا يغادر الكباريه ..

فإذا بالشيطان يوسف وهبى يغدق عليها الأموال حتى تتخلى عن الشاب الولهان، فيقنعه الشيطان نفسه بالقاء قنبلة على الراقصة والكباريه لينتقم .. فيقبض عليه ويحكم باعدامه ...

أما الفتاة «عفاف» – أمينة شريف – فتتزوج من الثرى العجوز الذى فى عمر جدها من أجل أن تعيش حياة رغدة .. فإذا بابنه الشاب «محمود المليجى» يقع فى حبها .. ونقع فى هذا الصراع المدمر الآثم : الابن الذى يخون اباه مع زوجته التى هى في مقام أمه !.. ولا يدرى أحد كيف كانت تتفتق عبقرية يوسف وهبى عن كل هذه الكوارث والفواجع والخيانات شديدة التعقيد .. ويتنكر الشيطان فى ثياب الطبيب المعالج للزوج العجوز المريض الذى يقنع زوجته الشابة وابنه بزيادة جرعة الدواء له وحتى يموت من اجل الفوز بثروته .. ويبلغ عنهما البوليس فتذهب الابنه «الزوجة» إلى مستشفى الأمراض العقلية ..!

وبينما يكون الأب فؤاد شفيق نفسه غافلا عن كل هذه الكوارث التى تحدث لإبنيه .. تنسج ليلى فوزى تلميذة الشيطان حبائلها من حوله فتغنى له كلاما عبيطا من هذا النوع :

«يا سامبتيك .. انا واقعة فيك ..
يعجبنى فيك أنك ظريف ..
وجهك سمح دمك خفيف ..
شربات قوى شكلك لطيف !»

ويخسر الأب امواله علي مائد القمار بينما يستدرجه السماسرة اليهود «مسيو ليشع» و «مسيو ليفي» إلى خسارة ما تبقى منها فى مضاربات البورصة ! .. وهنا لا بد، وكعادة السينما المصرية، من أن تتوالى كل أنواع المصائب مرة واحدة .. إن يوسف وهبى يبلغ المدرس أن الثورة قامت فى البرازيل وقرر الحكم الاشتراكى الجديد مصادرة كل املاك اخيه المهاجر هناك !.. وفى الوقت نفسه تنهب ليلى فوزى ما تبقى فى خزانته وتهرب مع عبد الغنى السيد الذى يسرق بدوره ما فى خزانة فردوس محمد .. وهنا بعد انتهاء دورى تلميذى الشيطان يعيدهما مرة أخرى إلى تمثالين ويحطمهما .. ثم يجىء من الريف خبر غرق ارض المدرس وسقوط قنبلتين على عمارتين يملكهما على كورنيش الاسكندرية!. كل هذا فى وقت واحد وربما فى مشهد واحد .. ويتخلى الجميع عن المدرس الثرى بعد ما فقد كل شىء فلا يجد الآن

من يقف بجانبه أو يرد حتى على تليفونه .. فكيتشف الخطا المأسوى الذى وقع فيه من البداية : «أنا حلفت باطل على القرآن» .. ويواجه وكيل اعماله يوسف وهبى بهذه الحقيقة .. ويتمتم نادما بهذه الأية القرآنية : «قل هو الله احد .. الله الصمد .. لم يلد ولم يولد.. ولم يكن له كفوا أحد».. ويذعر يوسف وهبى من أيات الله التى هى السلاح الوحيد الذى يهدده ويكشف سره.. فيعود الى حقيقته ويرتد شيطانا ذا قرنين يحاول حرق كل شيء قبل ان يحترق .. فيصرخ فى المدرس : «الشيطان هو ضميرك» وينهال عليه بسوطه صارخا فى هياج وهو يدمر كل شيء وينفث النار فى أركان القصر .. فما جاءت به الرياح .. تعصف به الرياح ! .. وبينما يطير الشيطان إلى سماوات الجحيم التى جاء منها، صارخا فى هيستريا، يهرب المدرس المذعور فى سيارته محاولا النجاة بحياته على الاقل وبعدما فقد كل شيء .. ولكنه يلاحظ أن سائقه يقود السيارة بجنون فيصرخ فيه ان يتوقف .. فإذا به يكتشف ان السائق هو الشيطان شخصيا .. فيقرأ عليه «آية الكرسى» التى تبدده إلى هباء منثور ..

ووسط هذا الجنون كله .. ينقلب المدرس عن سريره الى الارض .. واذا بالموقف نفسه يحدث لزوجته فردوس محمد وابنيه أمينة شريف وفاخر فاخر .. ويستيقظ الأربعة من كابوس واحد، هو هذا الفيلم نفسه بكل ما حدث لهم فيه .. فيقررون التوبة عن كل احلام الثراء والخروج من دائرة الفقر إلى ما هو أفضل .. ويكون **«سفير جهنم»** هو الدرس الذى تلقوه مع كل المشاهدين .. فحذار من التمرد والا وقعتم كلكم فى حبائل الشيطان واصطليتم فى سعير الجحيم كما حدث لأبطال هذه الرواية .. وكأنه ليست هناك أحلام اخرى بحياة افضل اكثر تواضعا ومعقولية .. وأكثر إمكانية لتحقيقها فى الواقع دون أن يكون الاختيار الوحيد هو : إما الفقر المدقع .. وإما الثراء الأسطورى .. ولكن كانت هذه هى الافكار التى تحملها السينما المصرية للناس والتى من المستحيل مناقشتها بالعقل حينذاك .. وربما حتى الآن !

ولكن تبقى «لسفير جهنم» قيمته وجرأته على تقديم سينما مختلفة.. ومتقنة الصنع على الأقل !

- مجلة «فن» - السنة الثانية - العدد ٢٠ يونيه ١٩٩٠.

«سمع هس»

يستحق فيلم **«سمع هس»** أن اقطع سلسلة رسائل مهرجان كان من أجل الكتابة عنه أو على الأقل أن نضعه بينها بشكل ما.. مادام حظه الغريب شاء أن يبقى حبيساً في العلب ما يقرب الآن من عامين.. ثم لا يجد فرصة للعرض إلا في هذه الظروف الشاذة التي تبدو كلها وقد تحالفت ضده.. فهذه أولا ذروة الموسم الميت حيث الحر القاتل والثانوية العامة والسوق الراكد وضريبة المبيعات.. ثم هي ثانيا فترة ما قبل العيد والمضروبة، حيث يحجم أي منتج ذكي عن عرض فيلمه.. ثم جميع نقاد مصر ثالثا «متورطون» في سلسلة موضوعات عن مهرجان كان وأفلامه التي لابد أن يحدثوا قراءهم عنها رغم أن «سمع هس» - لولا البخت - أفضل من كثير جدا منها.. فلا يستطيع حتى المتحمسون جدا له أن يدعموه قليلا ويلفتوا نظر المشاهد الذكي والذواقة على الأقل.. ورغم أنني شخصيا لا أعتقد كثيرا في قدرة الناقد المصري أيا كان نفوذه على التأثير في أي فيلم سلبا أو إيجابا.. في هذه الظروف المتدهورة جدا للسينما المصرية والمتفرج المصري نفسه والتي علينا أن نعترف بها ونواجهها بصراحة.. إلا أن فيلم «سمع هوس» هو من الأفلام التي تستحق أن يدعمها النقاد وحتى لو اتهموا بالدعاية المجانية لها.. لأن جزءا من مهمة الناقد الجديدة هو الدعاية للأفلام الجيدة والتيارات المتقدمة في السينما.. لأنه يستهدف هنا متعة المتفرج نفسه ورفع ذوقه وليس صالح المنتج..

ولست انكر من البداية حماسي الشديد وإلى درجة الإنبهار بالثنائي الشاب ماهر عواد كاتبا للسيناريو وشريف عرفة مخرجا ومنذ فيلمهما الأول **«الأقزام قادمون»** ثم **«الدرجة الثالثة»** رغم أخطائه التي افقدته كثيرا من النجاح كان يستحقه.. فهذا

ثنائى فنى متفاهم بالمعنى الكامل.. كاتب موهوب يملك الخيال الجرئ الجميل والصياغة الفنية الممتعة لأفكار كبيرة.. ومخرج موهوب بنفس القدر ومدرك تماما ومتمكن من لغة السينما وقادر على تحويل خيال زميله وأفكاره إلى سينما مدهشة.. والأثنان لون أو روح أو «نفس» جديد تماما وشاب وشديد الجرأة والطموح فى السينما المصرية.. اعتبرهما فى تقديرى المتواضع أهم إضافة للسينما المصرية فى السنوات العشر الأخيرة.. أو هما على الأقل رافد من أجمل وأجرأ روافد السينما الشابة أو الجديدة التى بدأت تتعدد فى مصر هذه السنوات ولكن بينما كان بعضها يغامر على مستوى الشكل والآخر على مستوى المضمون.. كان هذا الثنائى – وفى تقديرى أيضاً الذى لا أفرضه على أحد – يغامر ويجرب ويجدد فى كل مفردات السينما وهو ما تحتاج إليه أفلامنا التقليدية العجوز المتكلسة بشدة حتى لو لم تنجح التجارب تماما..

والفكرة فى **«سمع هس»** هى تنويعة جديدة على نفس فكرة قمع الكبار للصغار واستيلائهم على حقوقهم فى **«الأقزام قادمون»** و**«الدرجة الثالثة»**.. فهنا أيضاً مطرب كبير جداً وفخم عريض المنكبين جهير الصوت قوى البنية لامع الوجه ماشاء الله.. متفتحة أمامه جميع قنوات الغناء والزعيق فى الميادين والسيارات وفوق الكبارى وتحتها فى مراكب على النيل.. ولكنه يستولى على أغانى الآخرين عن طريق «لاعب بيانولا» يسرح فى الشوارع ليبحث له عن الألحان الجديدة على أفواه الضعفاء المغمورين.. وهكذا ومن خلال حلقات قهر وغش متوالية يصل إليه لحن شعبى بسيط جدا وعصرى يغنيه الصعلوكان «حمص» و«حلاوة» فى الأفراح والموالد الشعبية.. وبسرعة بهلوانية وفى مشهد عبقرى يتحول هذا اللحن البسيط البرىء فى انشودة وطنية يتغنى بها المطرب الكبير الأرجواز فى الميادين وتحت الكبارى على النحو الذى نراه أحيانا فى التليفزيون والذى يذكرنا بوقائع كثيرة حقيقية.. وعبثا يحاول الفنانات الشعبيان بعد ذلك إثبات حقهما فى اللحن فى مواجهة مجتمع الكبار الأقوياء القادرين على تزييف وشراء كل شىء وكل احد..

ولكن هذا تلخيص خائب جدا «لسمع هس» لأنه من الأفلام التى لا تحكى شيئا فى الواقع لأنه يخرج عن إطار الحدوتة التقليدية التى تعود عليها المشاهد المصرى وربما كانت هذه إحدى نقاط مقتله.. فهو عمل سينمائى خالص وجوده الحقيقى والوحيد هو على الشاشة.. حيث يقدم لمشاهده حتى العادى جدا قدرا هائلا من

المتعة والبهجة وحركة الشباب المتدفقة والحية بل والرقص والغناء والكوميديا الساخرة أيضاً حين يستعيد الفيلم بذكاء بعض التقاليد القديمة الجميلة للسينما الاستعراضية بل ولأفلام إسماعيل ياسين والنابلسي وزينات صدقي أحيانا.. ثم هناك أيضاً اقصى جهد فني متميز ومختلف للنجمين الشابين ممدوح عبد العليم وليلى علوى ولأحمد بدير وحسن كامي وأحمد عقل وسهير الباروني وموسيقى عبقرية لمودى الإمام وتصوير محسن أحمد ومونتاج عادل منير وديكور رشدى حامد وكل منهم في أحسن حالاته.. فما هو المطلوب أكثر من ذلك لجمهور لم يعد يتقبل سوى الحدوتة الغبية المكررة وأفلام المخدرات والعرى والعنف والقبح والبطل المنتصر على طول الخط.. وحتى تبلد حس الجميع إلى حد رفض أى محاولة للتجديد أو للإرتقاء بالذوق.. وصحيح أن هناك عيوبا في نهاية الفيلم بشكل ما حيث يهبط مستوى الموسيقى والحركة بعد أن يكون المتفرج قد تشبع بعروض أقوى.. وحيث ينتهى البطل بالهزيمة فيحبط متفرجه الذى لم بعد متقبلا لأى إحباط.. وكلها عيوب ليست قاتلة إلى هذا الحد مادام المتفرج نفسه مستمتعا تماما وتنطلق ضحكاته فعلا إلى ما قبل النهاية بدقائق.. والمسألة مزعجة حقا.. فهل تبلد حس المشاهد فعلا بحيث يرفض أى محاولة للتجديد أم أن على هؤلاء الفنانين الشبان أن يدرسوا التجربة والخطأ جيداً.. أم أن المناخ السينمائى والثقافى والاجتماعى كله لا يسمح بشئ جيد أو حتى مختلف؟ المشكلة فى تصورى أكبر من مجرد فيلم!!

- مجلة الإذاعة والتليفزيون - ١٩٩٠/٦/١٥ .

«حارة الحبايب»
سينما أنابيب البوتاجاز!

سينما مترو فى القاهرة هى أحدى دور السينما القليلة المملوكة لشركة سينما أجنبية وهى شركة «مترو جولدوين ماير» الأميركية طبعا.. وهى الوحيدة التى ما زالت مملوكة لها حتى الآن بعد عودة سينما «كايرو» التى كانت مملوكة لشركة «فوكس» إلى القطاع العام.. ولذلك تخصصت «مترو» دائما فى عرض انتاج شركتها الأصلية.. باستثناء أيام الأعياد التى ينص قرار قديم من وزارة الثقافة على ضرورة عرض أفلام مصرية خلالها فى كل دور العرض من الدرجة الأولى بلا استثناء.. دعما للفيلم المصرى على أرضه.. مرتان فى السنة فقط.. فى عيد الفطر.. وفى عيد الأضحى.. وهو القرار الذى تقبله سينما «مترو» على مضض.. وحتى أصبح معروفا أنها، من بين الأفلام المصرية الملزمة بعرضها فى هاتين المناسبتين.. تختار اضعفها أو اسوأها - حسب تصوراتها هى بالطبع - حتى لا يبقى الفيلم ضيفا ثقيلا عليها سوى اسبوع أو اسبوعين على اقصى تقدير.. فينصرف عنه الجمهور.. ويترك الفرصة لعودة أفلام الشركة الأمريكية نفسها، خصوصا أن جمهور «سينما مترو» هذه بالذات كان معروفاً بأنه من «الايليت»، أو النخبة التى ارتبطت هذه الدار فى أذهانهم - ومنذ اجيال - بمستوى معين من الأفلام.. وبالتالى بمستوى معين حتى فى المظهر والسلوك وتقاليد المشاهدة.. فيكون طبيعيا أن ينصرف عن مشاهدة أفلام العيد المصرية وينتظر حتى «تجلو» عن دارهم المفضلة لأنه من المعروف نسبيا فى القاهرة أن كل دار عرض استطاعت خلال سنوات أن تجذب لها جمهورها الخاص مهنيا وثقافيا ومزاجيا.. حسب نوعية الأفلام التى تعرضها من ناحية.. وحسب طبيعة دار العرض نفسها مكانها.. حجمها.. جغرافيتها.. نوع مقاعدها وآلات عرضها..

ومدى نظافتها.. بل ونوع الدكاكين المجاورة لها.. فدور عرض شارع عماد الدين مثلا قريبة من محلات «الكشرى».. فطبيعى أن تجذب جماهير الكشرى بل وأفلام الكشرى.. بينما سينما «كايرو» مثلا بعدما عادت لعرض الأفلام المصرية أصبحت متخصصة بأفلام «الكفتة».. وهكذا.. وهذه تقسيمات حقيقية وليست كوميدية.. واصبحت ثابتة ومعروفة حتى بين دور العرض التى تعرض كلها «أفلام مصرية».. فجمهور سينما «ميامى» مثلا مختلف عن جمهور سينما «ديانا» وبالتالى فالفيلم الذى ينجح فى هذه.. قد لا ينجح فى تلك.. والمنتجون الأذكياء يعرفون هذه الحقائق تماما.. فأصبح هناك من ينصحك بأن تعرض فيلمك فى سينما «أوبرا» مثلا.. لأنها من النوعية التى تحقق فيها نجاحا أكبر مما لو عرضته حتى فى «ميامى».. وهكذا..

أما بالنسبة لـ «مترو» الأنيقة النظيفة المكيفة ذات الجمهور «الخواجاتى» الخاص، والتى مازالت رائحتها عطرة - أو على الأقل ليست بشعة - فلقد أصبحت معروفة بأنها «مقبرة الأفلام» المصرية التى يلقيها فيها حظها العاثر فى الأعياد.. حتى أصبح المنتجون يتهربون من عرض أفلام فيها.. إلى أن جاء فيلم **«حارة الحبايب»** فى إحد الأعياد منذ عامين تقريبا وأخرج لسانه لهذه القاعدة!.

فهو فيلم مصرى.. ليونس شلبى وسعيد صالح.. وإخراج حسن الصيفى.. ونجح نجاحا خرافيا فى سينما مترو.. ومن أسبوع إلى اسبوع.. إلى أسبوع.. والجماهير تقتل نفسها زحاما عليه.. وبما أنه يحقق «الهولد اوفر» وهو الحد الأدنى للإيراد الذى لابد أن يحققه الفيلم كل أسبوع ليستمر أوتوماتيكيا للأسبوع التالى.. فهو قابع فى السينما لا يمكن رفعه منها بأى ثمن.. بينما مدير السينما - وربما خبراء شركة مترو جولدوين نفسها - يشدون شعرهم بحثا عن تفسير لهذا اللغز!

ولا تفسير حتى الآن لنجاح «حارة الحبايب» وفى عقر دار سينما مترو «مقبرة الأفلام العربية».. لا على مستوى الحسابات الأمريكية القائمة على القاعدة والعقل والمنطق، ولا على مستوانا نحن فى فهم ألغاز الفيلم المصرى!

«حارة الحبايب» نفسه عنوان تقليدى سخيف لايدل عى شىء ولا يغرى بشىء.. والأبطال يونس شلبى وسعيد صالح ونجوى فؤاد وسميرة صدقى وفؤاد خليل ونعيمة الصغير كرروا الأشياء نفسها فى عشرات الأفلام.. والقصة لاسم مجهول تماما، هو مراد على أمين، الذى لا يمكن أن تكمن عبقريته فى أن يكون ابنا مثلا للصحافى الراحل على أمين.. فهو ليس كذلك طبعا.. والسيناريو والحوار لكمال صلاح الدين

الذى كان مخرجا من عمر صلاح أبو سيف تقريبا ومع ذلك فهو مصمم على عدم ارتكاب فيلم جيد ولو من باب الخطأ..

فما هو الجديد فى فيلم كهذا لكى يحقق كل هذا النجاح فى سينما «خواجاتى» تعودت أن تقتل الأفلام المصرية أيا كان مستواها ومع سبق الأصرار والترصد؟

لابد أن الجديد فى «حارة الحبايب» هو نبيلة كرم.. التى بدأت تظهر وتختفى فى هذا النوع من الأفلام ومن باب المصادفة.. أو ربما أيضاً كلما كانت فى زيارة للقاهرة.. وتفسيرى الشخصى الذى لم أجد غيره هو أن مشهد واحد فى هذا الفيلم يمكن أن يكون سر نجاحه.. وهو مشهد قتل نجوى فؤاد ونبيلة كرم لرجل «جواهرجى» لسرقة جواهره.. ثم تسحبان جثته ونبيلة كرم تقترب بظهرها من الكاميرا وهى تنحنى على الجثة لتشغل مساحة الشاشة كلها.. «بالقفا»!! فهذه هى اللقطة «العبقرية» الوحيدة التى يمكن أن تكون قد جذبت الجماهير إلى فيلم كهذا.. والباقى كله كوميديا مرتجلة من التى يمكن أن نتخيلها من يونس شلبى وسعيد صالح عندما يجتمعان معا ويكون مطلوبا منهما أن يفعلا أى شىء لاضحاك الناس!.

إن سعيد صالح هو سيد صديق يونس شلبى الذى هو فارق ويسكنان معا فى حجرة فوق السطوح فى «حارة الحبايب» حيث يحب سعيد سميره صدقى... ويحب يونس شلبى أختها ماجدة حمادة - أو العكس.. فلا فرق - بينما يرفض والدهما محمود أبو زيد هذا الحب لأنهما مجرد عاملين على عربة تجوب الشوارع لتوصيل أنابيب البوتاجاز إلى البيوت!..

فهل أعجب الناس بهذه المهنة الجديدة وسعيد صالح ويونس شلبى يحملان أنابيب البوتاجاز إلى الشقق وكل منهما يضرب الأنبوبة بمفتاح حديد حسب العادة المعروفة فى الشوارع المصرية؟؟ وهل يرتبط نجاح هذا الفيلم اذا بأزمة أنابيب البوتاجاز.. بمعنى أن الناس بمجرد أن سمعوا أن هناك أنابيب فى سينما مترو.. ذهبوا على الفور فى تظاهرة عظيمة ليحصل كل منهم على أنبوبة؟.. أم أن «حارة الحبايب» بدأ إذا موجة جديدة فى السينما العالمية يمكن أن نسميه «سينما البوتاجاز»؟. الواقع أنه شيء مستعصى على الفهم.. والمصادفة تقود هذين الشابين إلى فيلا فخمة تسكنها الراقصتان نجوى فؤاد ونبيلة كرم.. وإذا بهما تقعان فى حب الشابين بالحاح شديد.. لا نفهم سره إلا عندما تدعوانهما لسهرة حمراء يسكران فيها حتى يفقدا الوعى.. ونكتشف عندئذ أن الفيلا مملوكة لجواهرجى، يعود متأخرا

إليها لتتولى الراقصتان قتله بقصد سرقة الجواهر من منزله. ثم تضعان جثته بجوار الشابين البريئين المخمورين لتلصق بهما التهمة..

وطبيعي أن يتهرب سعيد صالح ويونس شلبي من التهمة.. ويعد مطاردات يتنكران فيها في زى النوبيين السمر وتتكرر فيها مغامرات إسماعيل ياسين.. يلتقيان بمفتش البوليس الهاوى لقصص اجاثا كريستى الذى يمارس هوايته فى منزله ويدعى «زكى كريستى»، فيؤكد لهما أنه سيحقق الجريمة وسيكشف السر ويثبت براءتهما.. ويلعب الدور الممثل فؤاد خليل وهو كوميديان خطر.. وعبر بضع رقصات «ولحم أبيض» - حسب تعبير جمهور السينما - من نجوى فؤاد ونبيلة كرم، وبضع مطاردات من تراث إسماعيل ياسين.. وبضعة مواقف تهريجية بين سعيد ويونس وفؤاد خليل ، مع بعض تعليقات نعيمة الصغير.. وجريمة قتل أيضاً تتخلص فيها نجوى فؤاد - شريرة الفيلم الراقصة - من شريكتها نبيلة كرم، يتم الإيقاع بها متلبسة ببيع الجواهر التى سرقتها من القتيل.. بعد أن يكون سعيد صالح ويونس شلبى طبعا قد وصلا إلى وكر العصابة التى تقودها نجوى فؤاد وضربا كل أفرادها.. وهنا لا يتورع مخرج فى عمر وخبرة وعدد أفلام حسن الصيفى عن الوقوع فى غلطة لا يكترث بها على الأطلاق.. ففى مشهد الاتفاق على بيع الجواهر المسروقة تقول نجوى فؤاد للمشترى: «ميعادنا بكرة الساعة ثلاثة فى عزبتى فى البراجيل... وبالمرة نتغدى سوا..» ثم فى المشهد التالى مباشرة يذهب المشترى إلى العنوان نفسه فى الليل والدنيا كحل.. فالمخرج وكل مساعديه والمصور والممثلون جميعا نسوا أن الموعد كان وقت الغداء، وفى الثالثة ظهرا..

وفى مثل هذه الأفلام يكون الغداء مثل العشاء.. وأحمد مثل الحاج أحمد.. عملا بنظرية «اقلب» يعنى خلصنا واعطنا أى فيلم بأى كلام فى أقل وقت ممكن وبأقل إزعاج.. فالجمهور منتظر وعلى نار.. ولقد تم تخديره تماما حتى لم يعد يفرق بين الليل والنهار..

وكما يقول القول المأثور فى فيلم «الباطنية» الذى مازال خالدا حتى الآن «سلملى على سينما مترو» !

- مجلة «فن» - السنة ٣- العدد ٢١ - ١٩٩٠/٦/٢٥.

«للرجـــال فقط»
سعاد حسنى ونادية لطفى فى فيلم واحد أكثر تقدما ولم تكن هناك مشلكة..

كانت حفلة العرض الأول لهذا الفيلم فى ليلة ١٦ تشرين الثانى (نوفمبر)-١٩٦٤-.. فهو فيلم ينتمى إذن لمرحلة الستينيات.. التى تعودنا إن نصفها -وحتى الآن- بمرحلة الإزدهار فى التاريخ القريب للفيلم المصرى، على الرغم من أنها لم تعد قريبة بعد مرور ربع قرن.. ولكننا مازلنا نزهو بأنها مرحلة القطاع العام.. وأفضل انتاجنا على كل مستويات الفنون والثقافة وهى بالمصادفة المرحلة نفسها - بل والعام نفسه تقريبا - الذى تخرجت فيه أول دفعة من معهد السينما وبدء ظهور التيارات الجديدة فى السينما بالتالى، على الرغم من أن الفيلم لا علاقة له بمعهد السينما. فهو من إخراج محمود نو الفقار الذى كان مخرجا تقليديا راسخا.. مثل كثيرا، وأخرج كثيرا.. من دون أن يترك الأثر الذى تركه أخوه عز الدين نو الفقار..

الفيلم هو **«للرجال فقط»**.. الذى شارك فى كتابة السيناريو والحوار مخرج الفيلم نفسه محمود نو الفقار مع محمد أبو يوسف.. ليطرق موضوعا لم تكن له علاقة مباشرة بأفكار الستينيات الكبيرة ولا باسماء مخريجها التى بقيت من حصيلة هذه المرحلة حتى الآن.. ولكنه على الرغم من ذلك لم يكن بعيدا عنها تماما.. لأن المجتمع المصرى كله كان يموج بالأفكار والطموحات والأحلام الكبيرة التى تكشفت كلها عن فجيعة أكبر بعد ذلك بثلاث سنوات فقط.. هزيمة ١٩٦٧.

ولأن أحد عيوب السينما المصرية التاريخية، التقليد وركوب الموجة الشائعة أو الرائجة فى المجتمع حسب «الموضة» أو النغمة المطلوبة، فلقد كان هذا مفيدا فى

بعض الأحيان.. لأنه كان يدفع السينمائيين على الأقل إلى الخوض فى موضوعات «كبيرة» تدعو إلى قيم إيجابية، وبغض النظر عن إيمان صانعى الأفلام بهذه الأفكار.. فلقد كان مجرد ركوب الموجة مفيدا فى بعض الأحيان لأنه يعطينا فى النهاية موضوعا متقدما على الأقل أيا كانت طريقة معالجته، كهذا الموضوع مثلا الذى يقدمه **«للرجال فقط»**، والذى يبدو فى نظرته لدور المرأة فى المجتمع منذ ربع قرن، أكثر جرأة وتقدما من نظرة المجتمع للمرأة حاليا، حيث تراجعت القيم والمفاهيم أكثر، وإلى حد الدعوة إلى عودتها للبيت، لأن وظيفتها الوحيدة هى تربية العيال.. وغسيل الأطباق.. والجلوس فى انتظار «سى السيد».. من هنا، فإن فكرة الفيلم التى تبدو متقدمة جدا ومستنيرة فى أيامنا هذه بالنسبة لتخلف النظرة السائدة إلى المرأة الآن، كانت عادية، جدا ومتسقة مع الجو العام الذى كان أكثر طموحا وتحضرا منذ ٢٦ عاما وفى ذروة الستينيات التى يتنكر لها الجميع الآن !

وفى «للرجال فقط» بلغت الجرأة إلى حد المطالبة بإقتحام المرأة حتى المجالات التى يتصور البعض أنها شاقة أو لا تتفق مع طبيعتها كأنثى.. والمجال هنا هو البحث عن البترول.. ليس خلال الأبحاث على الورق وفى المكاتب – وهو ما يبدو أننا نكتفى به حتى الآن بدليل أننا لا نعثر ابدا على البترول! – وإنما عبر ذهاب الفتيات للتنقيب عن آبار البترول فى الصحراء نفسها.. فماذا يمنع؟

وكانت هذه بالضبط هى طموح المهندسة الشابة سلوى.. والمهندسة الشابة الهام.. والاثنتان تعملان فى شركة بترول يصر مديرها على أن تكتفيا بالعمل فى مكاتب القاهرة.. وضد طموحهما فى أن تذهبا لمشاركة زملائهما من الرجال للبحث العملى فى حقول الصحراء نفسها.. لأنهما لا تقلان عنهم فى شىء – كنموذجين للفتاة المصرية المتعلمة الجديدة فى زهوة الستينيات .

ولابد من أن نعلم أولا أن «سلوى» كانت سعاد حسنى و «الهام» كانت نادية لطفى.. وهو أحد الأفلام القليلة التى جمعت بينهما، وكل منهما على قمة التألق كنجمة سينمائية.. يرفض مدير شركة البترول طلب المهندستين الشابتين الذهاب للبحث عن البترول أو استخراجه من الصحراء.. ولأن نادية لطفى تمثل الفتاة الأكثر عقلا ورزانة. بينما سعاد حسنى تمثل الفتاة الأكثر جرأة ومرحا وانطلاقا، فإنها تحت إحساس الإحباط تقترح على زميلتها وضع خطة تمسح شنب الرجالة! بمعنى أن تثبت لهم أن المرأة ليست أقل قدرة منهم على العمل الشاق.. وهى تذكر أن

«فالنتينيا» صعدت إلى الفضاء.. حيث كان العالم مبهورا فى تلك الاثناء - عام ١٩٦٤ - بصعود رائدة الفضاء السوفياتية مع الرجال فى أحد الصواريخ .

وفى مقابل هذه الروح المتوثبة عند الفتاتين.. يتهرب مهندسان من مسؤولية العمل فى الصحراء.. فتسافران بدلا منهما على أنهما رجلان. ويعد التنكر فى ملابس الرجال وشواربهم، وبافتعال الصوت الخشن.. مع أنه من الصعب جدا أن يصبح وجهان جميلان لسعاد حسنى ونادية لطفى رجلين تحت أى تنكر..

والفكرة عبثية كما نرى وغير مقنعة.. ولكن تنشأ عنها بالطبع مفارقات كثيرة طريفة.. المهندسة سعاد حسنى تصبح المهندس حسن فهمى.. والمهندسة نادية لطفى تصبح المهندس مصطفى عبد الله.

وفى معسكر شركة البترول فى الصحراء تتعرفان على بقية العاملين هناك من الشبان: حسن يوسف فى دور المهندس فوزى فايز الذى لا يكف عن الشقاوة الظريفة كعادته.. والمهندس أحمد إسماعيل الذى يقوم بدوره أيهاب نافع، الذى حاول لبعض الوقت أن يعمل ممثلا استغلالا لقوامه المشوق، وملامحه الوسيمة خصوصا بعد أن تزوج من الممثلة ماجدة التى كانت أحدى نجمات القمة حينذاك ولكن على الرغم من كثرة الفرص التى اتيحت لإيهاب نافع لبطولة أفلام لم يظفر بها غيره كان يفتقد لأداوت الممثل الحقيقى، فتوقف واختفى تماما وغادر مصر كلها، وتحول إلى رجل أعمال فى استراليا فيما اعتقد، وهو اليوم عاد إلى مصر. وبدا يشارك فى ادوار تناسب سنه وشكله حاليا..

ثم هناك بعد ذلك المهندس الصارم الذى يشرف على العمل كله. يوسف شعبان!

ولا يدرى أحد كيف اقتنع هؤلاء جميعا بأن هاتين الشابتين الجميلتين القادمتين من القاهرة للعمل فى حقل البترول يمكن أن تكونا رجلين فعلا، على الرغم من ملامحهما الأنثوية الواضحة.. ولمجرد أنهما تلبسان ملابس الرجال وتضعان شاربين.. إلا إذا كان هناك جنس ثالث يجمع بين الرجولة والأنوثة!

ولكن سيناريو الفيلم يريد أن يلعب بالطبع على هذا التناقض.. فعلى الرغم من أن حسن يوسف وإيهاب نافع يشتركان فى حجرة نوم واحدة، فالمنطقى أن يشترك الشابان الجديدان فى حجرة واحدة.. إلا أن الفيلم يجعل إيهاب نافع يطرد حسن يوسف من حجرته لتشاركه فيها نادية لطفى.. بينما ينتقل حسن يوسف إلى الحجرة الأخرى التى أقامت فيها سعاد حسنى..

طيب ليه؟.. لمجرد أن تكون هناك بالطبع المفارقات التى لا بد من أن نتخيلها، حين تنام فتاة متنكرة فى ثياب رجل.. فى الحجرة نفسها التى يشاركها فيها رجل، يفترض أنه لا يعرف هذه الحقيقة.. ثم لأن المطلوب من ناحية أخرى، أن يقع هذا فى حب تلك..

ولكن عنصر «سوء التفاهم» - وهو من أهم عناصر تفجير الكوميديا - القائم على عدم معرفة الشبان بأن الضيفين الجديدين هما فتاتان.. يوقع الفيلم فى مأزق غير مقصود.. فحسن يوسف يلاحظ زميله الجديد فى الحجرة مليح الوجه ناعم الملمس رقيق اللفتات- لأنه سعاد حسنى بالطبع - فإذا به يقع فى الإعجاب، «المريب» به ومن أول لحظة وإلى حد معاكسته.. بل ونكاد نقول مغازلته.. وهذه كارثة بالطبع توحى بشذوذ مشاعره - لأنه لا يعرف إنها فتاة بالطبع - فكيف تصل المسألة إلى المعاكسة بعبارات من نوع «أنت بتركب الهوا»؟

ثم لأنه مجتمع رجالى مغلق، فنحن نرى هؤلاء الشبان الباحثين عن البترول يرقصون مع بعضهم فى سهراتهم ليلا.. ويكون من حظ حسن يوسف أيضاً أن يرقص مع زميله المهندس الجديد حسن فهمى.. فحتى لو كان هذا المهندس سعاد حسنى شخصيا المتنكرة فى زى رجل.. فكيف يهمس لها - أى له - حسن يوسف قائلا: «يا ألذ باش مهندس شفته فى حياتى» إلا إذا كان ايحاء غير مقصود بالطبع.. بالشذوذ الجنسى.. والعياذ بالله؟

وعلى ذلك فلقد مر هذا «اللغم» الخطير على الفيلم ومشاهديه بهدف الإضحاك..

وتتعاقب بعد ذلك مقالب سوء الفهم المشابهة ، والناتجة عن هذا الموقعفالمعقد.. فهناك مشاكل البنت عندما تخلع ملابسها ليلا قبل أن تنام.. فاين تفعل ذلك.. وكيف تفك شعرها.. الذى تخفيه فى «كومة من فوق رأسها»؟.. وكيف تدخل الحمام الذى يشاركها فيه رجل..؟

الأدهى من ذلك، وبهدف صنع الكوميديا أيضاً.. أن حسن يوسف مصاب «بهلع جنسى» من نوع ما يجعله ينهض بالليل فيما يشبه أحلام اليقظة.. لينقض على فراش شريكه فى الحجرة ! فإذا كان هذا جائزاً عندما كان شريكه هو إيهاب نافع.. فما العمل عندما أصبح سعاد حسنى؟

والمشاكل نفسها تتعرض لها نادية لطفى فى حجرتها مع أيهاب نافع.. ولكن مع مزيد من التعقل والوقار من الأثنين.. وبينما نرى الفتاتين تواجهان هذه المآزق يوميا

وتبحثان لها عن حل، فهما ترفضان الاستسلام على الرغم من ذلك، والكشف عن حقيقتهما الأنثوية حتى لا يفتضح أمرهما.. لأنهما موجودتان هنا، لتحقيق إنجاز وهدف استراتيجى، وللتأكيد على أن الفتاة لا تقل قدرة عن الرجل.. والمقصود هو أن يتم هذا الإنجاز أولا قبل أن تكشفا للجميع عن كونهما فتاتين.. ولذلك فلا بد من الاحتمال وإلا انفضح السر وضاع كل شىء!

ولكن الطبيعى فى الوقت نفسه أن ينمو الحب يوما بعد يوم بين الفتاتين والشابين.. فهذا هدف أساسى أخر من أهداف الفيلم.. وتبدأ نادية لطفى وسعاد حسنى تعترف كل منهما بمشاعرها للأخرى. ولكن المسألة الرباعية تزيد تعقيداً حينما تدخل السيناريو قصة فرعية لا ضرورة لها إلا زيادة التوتر واحتمالات الكوميديا.. فالفتاة البدوية صابحة التى تتعامل مع معسكر البترول بشكل ما، تقع هى الأخرى فى حب سعاد حسنى.. باعتبارها «شاب مليح».. بينما أبن عمها البدوى الشرس (محمد صبيح) الذى يحبها ويريد أن يتزوجها – ولا ندرى لماذا لا يفعل – يطاردها طوال الوقت ببندقية!

وعندما تتأزم الأمور إلى هذا الحد، تعلن سعاد حسنى – بإعتبارها الطرف الأضعف – عن رغبتها فى التوقف عن اللعبة كلها.. فهى تريد الهرب والعودة إلى القاهرة.. ولكن نادية لطفى الأكثر قوة وتماسكا. تهددها بأن العودة تعنى إنكشاف أمرهما بعد انتحال شخصية مهندسين رجلين.. وهو ما يحيلهما إلى التحقيق فى النيابة الإدارية.

وتتكرر المآزق والمواقف الحرجة حتى يستهلكهما السيناريو تماما.. فيقرر فى لحظة أن يعلن عن السر من أجل تعقيد تصاعدى أكثر للأزمة..

تنظر سعاد حسنى ذات يوم إلى أحد فساتينها التى اخفتها ولم تعد تستخدمها قائلة فى شوق، لأنها تريد أن تعود إلى طبيعتها الأنثوية.. «أه .. ياما أنت واحشنى»، وذات يوم تشعر بحنين لأن تنزل إلى نبع ماء قريب.. وبالمايوه.. وهى لا تدرى أن إيهاب نافع يرقب «بالصدفة».. فيتأكد من حقيقة السر الذى كان يشك فيه من أول لحظة .. ويبوح به لحسن يوسف..

الآن أصبحت اللعبة كلها معروفة ولكنهما يقرران تجاهل الحقيقة واستمرار تعاملهما مع الفتاتين كأنهما رجلان.. فلقد وقعا فى حبهما. وانتهى الأمر.. ولابد من الوصول إلى النهاية الطبيعية بأى شكل ولكن مع مزيد من الاحتضان والاقتراب

الذى يمكن أن يكون بريئا وعفويا بين الأصدقاء من الرجال!

وهنا تبذل الفتاتان محاولات مستميتة للدفاع عن جسديهما على الأقل من «لمسات الأصدقاء» التى تدعى البراءة.. وفى لهفة محمومة تبحثان عن عينه من البترول ترسلانها إلى المعمل للتأكد من كونها بترولا.. وتجدان هذه العينة بالفعل فى بئر كان الامريكان قد حفروها ثم ردموها.. ولكن ها هى المهندسة المصرية تكتشف أن به بترولا..

وفى انتظار نتيجة فحص «العينة» فى المعمل ، تحدث المطاردات والمعارك الناشئة عن سوء الفهم، والتى لابد منها قبل الوصول إلى نهاية أى فيلم مصرى فالبدوى الشرس محمد صبيح الذى يطارد إبنة عمه «صابحة» بالبندقية، يضبطها فى خيمة المهندس سعاد حسنى – وهو لا يعلم بدوره أنها امرأة – فيشهر سلاحه فى وجه الجميع انتقاما لشرف البدو.. وبعد عدة مطاردات عبيطة يضرب الجميع.. ولا يملك حسن يوسف ألا أن يقبل «زميله المهندس» سعاد حسنى.. بينما يقبل إيهاب نافع زميله المهندس نادية لطفى.. فهما الوحيدان اللذان يعرفان حقيقتيهما.. ولكن باقى المعسكر.. لا يعرف من فيه هذه الحقيقة.

فكيف يرون مشهدا شنيعا لأربعة مهندسين رجال.. يقبل كل زوج منهما بعضه بشبق شديد جدا.. فيعلن المشرف يوسف شعبان أن الكارثة قد اكتملت. وأن العار والشنار حل على الجميع، ولابد من أن تكون هذه نهاية العالم!

وهنا تكون اللعبة الدرامية قد استنفذت أغراضها، ولابد من كشف الأسرار لكل الأطراف.. فتفك الفتاتان جدائل شعرهما لإثبات حقيقتيهما ولتصبح العلاقات طبيعية. وفى الوقت نفسه وبالمصادفة – كما هى العادة فى الفيلم المصرى – تجئ النتيجة من المعمل، لتؤكد أنهما اكتشفتا البترول أيضاً فى هذه البئر! فالبنت إذن قادرة على الإنجاز بكفاءة الرجل نفسه.. لو أن المجتمع أتاح لها الفرصة فقط، وأخرجها من «قفص الحريم».. ويكون هذا هو المغزى الأخلاقى – بل والاجتماعى أيضاً – الذى يتحقق خلال النهاية السعيدة..

ونجد أنفسنا بعد نهاية الفيلم نتأمل بعض دلائله:

المجتمع كان أكثر تقدما فى نظرته للمرأة منذ ربع قرن مما هو الآن.. وهذه كارثة بكل المقاييس!. وفى تلك الأثناء كانت السينما المصرية أكثر تقدما أيضاً مما هى الآن.. سواء من حيث الأفكار والقيم التى تتناولها.. أو من حيث قدرة الإنتاج على

إقتحام مجالات كهذه !.

فى «للرجال فقط» تجرؤ الكاميرا على الخروج إلى أجواء جديدة وشاقة، بعيدا عن الديكورات الخانقة والشقق المفروشة التى يجرى فيها التصوير الان.. فأغلب مشاهد الفيلم تم تصويرها خارجيا فى مكانها الطبيعى.. وهى بئر بترول حقيقية فى الصحراء.. وهو ما يجبن عنه الآن أى فيلم!.

من ربع قرن أيضاً كان بوسعك أن تجمع بين ناديه لطفى وسعاد حسنى فى فيلم واحد.. وكل منهما نجمة على القمة.. ولم تقل احدهما: «وحدى وبعدى الطوفان».. فقبل ظاهرة النجم الأوحد كانت البطولة جماعية تحشد أكثر من اسم كبير فى عمل واحد.

لم تكن هناك مشكلة.. كان الناس أكثر بساطة.. والعباقرة أكثر تواضعا.. ولذلك كانت الأفلام أجمل..!

- مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٢١ - ١٩٩٠/٦/٢٥.

«إشـــاعة حـــب»
مدرسة فطين عبد الوهاب في الكوميديا الراقية!.

إذا كان صحيحا أن الكوميديا هي أحد أهم مكونات الشخصية المصرية حتى عند مواجهة الأزمات.. فمن الطبيعي أن تكون أحدى أهم وأنشط نوعيات السينما المصرية، هي الأفلام الكوميدية.. وهي ليست أكثر هذه النوعيات إقبالا من الجمهور على الإطلاق فقط.. بل إنها كانت وسيلة فاعلة في الوقت نفسه للتعبير - حتى بالأسلوب الساخر - عن الواقع المصرى لمن يريد رصد مزاج وتغيرات وما يكمن تحت سطح هذا الواقع.

حتى حينما يبدو أن الممثلين لا يفعلون أكثر من أن يهرجوا ويهزلوا فيما يهاجمه النقاد ويترفعون عنه، فليس هذا إلا تعبير عن واقع نفسى واقتصادى - وأحيانا سياسى - يفرز بطبيعته هذا النوع من الهزل بل أن انتشار كوميديات ما يسمى الآن بأفلام المقاولات التى يسندون بطولتها لممثل كوميدى أو أكثر، ليس سوى تعبير عن أزمة حادة ليس لدى المنتجين الذين يغرقون السوق الآن بهذه الأفلام لأنهم ليسوا سوى تجار يروجون للسلعة التى يدركون بأنوفهم الخبيرة أن السوق بحاجة إليها فى ظروف معينة، وإنما لدى الجمهور الذى يتقبل بالفعل هذه السلعة لأنه يريد أن يضحك على أى شيء وبأى مستوى... فظروف الجميع فى حاجة إلى ذلك.

الكوميديا فى السينما المصرية كانت دائما «ترمومتر» لقياس أشياء كثيرة.. وربما بأبسط وأوضح مما تقيسه حتى تيارات الواقعية فى هذه السينما، فضلا عن أنها هى نفسها كانت من أكثر نوعيات الفيلم المصرى نشاطا وحيوية - لأنها الأنجح - وبالتالى أكثرها أيضاً اختلافا وتغييرا لنفسها.. سواء إلى الأحسن أو الأسوأ حتى

أصبحت ضرورة لازمة، حتى للنوعيات الأخرى ولو كانت نقيضا لها.

فالتراجيديا الفاقعة ليوسف وهبى نفسه كان فيها دائما «مندوب» الكوميديا: من فؤاد شفيق إلى بشارة واكيم.. فما بالك باللون الغنائى الاستعراضى الناجح هو نفسه ودائما لدى المتفرج المصرى، وهو الأقرب بطبيعته لأن يكون عنصر الكوميديا فيه قويا جدا؟!

ومن هنا، ربما كان تتبع وتمييز مدارس وأساليب محددة فى الكوميديا السينمائية المصرية، عن أى نوعية أفلام أخرى.. فمن الصعب مثلا تمييز ميلودراما يوسف وهبى عن ميلودراما حسن الإمام، لأن الأثنين يصدران من منبع واحد.. بمعنى أن حسن الإمام خرج من معطف أستاذه يوسف وهبى.. بينما من السهل جدا تمييز كوميديا نجيب الريحانى عن كوميديا إسماعيل ياسين. لأن كلا منهما لا علاقة له بالآخر لا من قريب ولا بعيد.. فإذا قلنا أن فارق الزمن جعل هذا تعبيرا.. عن عصر وذاك عن عصر آخر وأن لكل منهما مزاجه الخاص حتى فيما يضحك. فسوف نجد أنه حتى فى كوميديا الزمن الواحد سوف نلاحظ هذه المدارس المستقلة.. فكوميديا الريحانى لا علاقة لها من أى باب بكوميديا معاصره على الكسار.. حتى فى بداياتهما عندما كانا يتنافسان على المسرح.. هذا فى عماد الدين، وذاك فى روض الفرج.

فالمدارس، أو لنقل الأساليب. كانت واضحة ومحددة فى الكوميديا السينمائية أكثر من أى سينما أخرى.. وهى أساليب ليست مرتبطة بتغيير المراحل فقط.. وإنما قد ترتبط بالنجم الكوميدى نفسه قبل أى شيء.. فلأنه هو المطلوب أساسا حسب قدرته على إضحاك الناس.. فلعله الأقوى بين كل ممثلى النوعيات الأخرى وأيا كانت مواهبتهم فممثل فطرى تماما مثل على الكسار استطاع أن يخلق نوع الكوميديا السينمائية الخاصة به وبطابعه أو قدراته، ويفرضه بالضرورة على الكاتب والمخرج.. «فكوميديا الممثل» هى العنصر الأساسى الذى يصاغ الفيلم كله من حوله من الكسار إلى عادل إمام فى أيامنا هذه.. وبالتالى. فأكثر مدارس أو أساليب الفيلم الكوميدى تميزا هى التى تنسب لممثل ما، فى اختلافه عن الممثل الآخر.. وكوميديا الكسار مختلفة بهذا المفهوم وبوضوح عن كوميديا الريحانى.. وبالقياس نفسه يمكن القول عن كوميديا النابلسى وإسماعيل ياسين وفؤاد المهندس ومحمد عوض.. وصولا إلى كوميديا عادل إمام وسمير غانم ويونس شلبى..

ومن الصعب أن نقول بأن الفيلم الكوميدى كان يختلف بأختلاف المؤلف.. لأن أزمة هذا النوع بالذات فى السينما كانت دائما فى ندرة المؤلف... فضلا عن الأزمة الأصلية فى عدد كتاب السيناريو الذين يجيدون الحرفة فعلا على مدى تاريخ السينما المصرية كله.. فما بالك بالكتابة الكوميدية التى هى أصعب أنواع الكتابة، وفى السينما حتى أكثر من المسرح الذى قد تكون شروطه أسهل، وهى مسألة لا أدعى أننى أعرف هل هى خاصة بالسينما والمسرح فى مصر فقط أم فى العالم كله..

ولكن أيا كان الأمر فنحن لا نستطيع أن ننسب كوميديا سينمائية خاصة لمؤلف ما.. فلم يتخصص أصلا فى هذا اللون من الكتابة إلا عدد محدود جداً لم يتميز منهم سوى بديع خيرى والريحانى فى أعمالهما المشتركة.. ثم أبو السعود الإبيارى وهو أهم الأسماء فى الفترة التى تلت الريحانى وحتى الآن على مستوى الكم والكيف معا ثم من بين محاولات «لتجريب» الكوميديا من بعض كتاب السيناريو الذين لم يتخصصوا فى الكوميديا مثل سيد بدير وعلى الزرقانى وعبد الحى أديب، لا نستطيع أن نكتشف خيوطا متصلة بهم إلا عند على سالم وبهجت قمر، وهما قادمان من أصل مسرحى رغم ذلك... بل وقد يكون مفجعا - وأرجو ألا يكون حقيقيا - أن الكتابة الكوميدية توقفت تماما بعد هؤلاء... إذا كنا نتحدث عن كوميديا حقيقية ومحترمة وجديرة بالمشاهدة...

ولعلنا نجد الموقف نفسه بالنسبه لمخرجى الفيلم الكوميدى .. فمن الصعب أيضا أن ننسب مدارس ما متميزة لهذا المخرج أو ذاك .. فأفلام على الكسار البدائية الساذجة أخرجها توجو مزراحى مثلا من دون أن نستطيع أن نصنفه وباطمئنان كمخرج متخصص فى الكوميديا .. بدليل ان افضل وأهم افلامه على الأطلاق وهو فيلم «ليلى» كان تراجيديا فاجعة عن «غادة الكاميليا» .

ورغم أن نيازى مصطفى هو الذى اكتشف فى البدء طاقات الريحانى الهائلة فى السينما، فلا يمكن اعتباره ايضا متخصصا فى الكوميديا - رغم استمراره فى هذا اللون من ممثل إلى أخر - باكثر مما كان متخصصا مثلا فى افلام الحركة او «الاكشن» التى كان أول من برع فيها فعلا ...

ثم كانت لأنور وجدى بصمات كوميدية واضحة .. ولكن ليس فى أكثر من استخدامه بذكاء، لعناصر كوميدية ناجحة مثل إسماعيل ياسين وشكوكو وبشارة واكيم .. كمجرد «مكملات نجاح» لافلامه الغنائية لليلى مراد ..

الوحيد الذى يمكن اعتباره مخرجا كوميديا بالمعنى الحقيقى .. وبالتالى صاحب مدرسة أو أسلوب كانت له ملامحه المحددة والمميزة وساهم فعلا فى ترقية وتهذيب وتطوير مفردات الكوميديا السينمائية كان فطين عبد الوهاب .. فهنا مخرج يفهم لغة السينما أولا بحيث لا تظل مجرد مسرح يعتمد على الحوار أو على قدرة الممثل الكوميدى الخاصة على الاضحاك .. ثم هو نفسه يملك حسا كوميديا بحيث يضيف حتى للحوار المكتوب أو للموقف فى اثناء التصوير، أو يجيد توظيف «وتهذيب» قدرات الممثل الكوميدى .. فإذا كان نيازى مصطفى بارعا فى إستخراج الكوميديا من «الصورة» .. باعتباره «تقنيا» بارزا وخلاقا فى إمكانات السينما، فإن فطين عبد الوهاب كان بارعا فى استخراج الكوميديا من الموقف، ثم «توليد» الموقف من الموقف، وتوجيه قدرات الممثل إضافة لقدرته الفذة أيضا على «تليين» الممثل، (بمعنى تفجير الجانب الكوميدى فيه الذى قد لا يدركه هو نفسه)، حتى يخرج من صورته التى قد تكون جامدة أو وقورة أو حتى مجرد «خفيفة الدم» ولكن ليس بما يكفى وبجرأة على اقتحام مجال الأداء الكوميدى الصرف .. فهو الذى حول شادية إلى ممثلة كوميدية من الطراز الأول فى سلسلة أفلامه لها، بل أنه هو الذى حول يوسف وهبى «بعبع» التراجيديا المرعب، ألى ممثل كوميدى افضل منه تراجيديا فى فيلم «**إشاعة حب**» الذى نتحدث عنه اليوم، باعتباره نمونجا مثاليا ليس لسينما فطين عبد الوهاب فقط .. بل للكوميديا السينمائية الراقية التى دفعها فطين عبد الوهاب دفعات هائلة إلى الأمام بالنسبة للمستويات التى كانت شائعة فيما قبل فطين عبد الوهاب..

و«إشاعة حب» فيلم ينتمى لمرحلة الستينيات التى نقول دائما أنها كانت مرحلة ازدهار السينما المصرية فى كل المجالات ...

كان عرضه الاول يوم ٢١ نوفمبر (تشرين الثانى) عام ١٩٦٠ فى سينما «ميامى» بالقاهرة، وانتجه جمال الليثى وصوره كمال كريم، عن سيناريو كتبه محمد ابو يوسف لقصة شارك فى كتابتها مع على الزرقانى الذى انفرد هنا بكتابة الحوار..

أما مجموعة ممثلى الفيلم فما زال ممكنا أن ترعب الآن أى منتج .. بينما تثير حنين أى متفرج إلى تلك الايام الغنية «والكريمة جدا» .. فتصوروا فيلما يمكن ان يضم فى وقت واحد: سعاد حسنى، عمر الشريف، يوسف وهبى، هند رستم، عبد المنعم ابراهيم، ثم «وفوق البيعة» عادل هيكل أيضا الذى كان أحد أشهر وأهم نجوم الكرة حينذاك حيث كان حارس مرمى النادى الأهلى ...

والجديد نسبيا فى «إشاعة حب» أن فطين عبد الوهاب يتجرأ مرة ليجعل أحداث فيلم ما تحدث فى مدينة اخرى ليست القاهرة ....

فالسينما المصرية لا تتصور أبدا أن مصر ليست القاهرة .. وأن عشرات المدن الكبيرة والصغيرة الأخرى يمكن أن تكون فيها حياة أيضا.. وناس يعيشون هذه الحياة وبالتالى يمكن أن تكون لهم مشاكلهم ورغباتهم وأحزانهم ومسراتهم .. وفى الحالات النادرة فقط التى تجرؤ فيها الكاميرا على مغادرة قصور وديكورات أو كباريهات القاهرة، تكون الموضوعات عن الفلاحين مثلا .. فترى السينما المصرية أنه سيكون غريبا نوعا ما أن يتم تصوير الفلاحين أيضا بحقولهم فى القاهرة ....

ولكن فى «إشاعة حب» تقع الأحداث كلها فى بورسعيد، وهى مدينة صغيرة نسبيا ولكن مهمة جدا لأنها تقوم على ثانى أهم ميناء مصرى بعد الأسكندرية هو المدخل الحيوى لقناة السويس على البحر المتوسط .. وبالتالى، كان يمكن أن تستخلص منها السينما المصرية موضوعات شيقة ومختلفة عن طبيعة مجتمع مغلق يقوم فى الوقت نفسه على التجارة وتبادل العلاقات والخدمات مع جنسيات من كل العالم.. فأفلام الموانىء من أغنى وأخصب الأفلام بالموضوعات والأحداث فى سينما العالم كله، ولكن الميناء فى الفيلم المصرى هو مجرد «نزوة» تخطر للمخرج أيضا لصنع مشهد أو مشهدين عن إنزال شحنة ما ، من مركب تنتظرها العصابة .. غالبا !!

ولكن فطين عبد الوهاب يصور فيلمه بالكامل فى بورسعيد من دون أى عصابات ... وإنما مجرد مجتمع ضيق ومغلق – قبل مسألة السوق الحرة فى بورسعيد بالطبع بحيث يصبح ممكنا أن تصبح العلاقات معروفة وتحت أبصار الجميع، وبحيث تتولد الإشاعة وتنتشر بأكثر مما تضيع فى زحام القاهرة ..

باستثناء ذلك، لا تختلف أحداث الفيلم فى بورسعيد عنها فى القاهرة .. فهناك شركة ما يملكها ويديرها يوسف وهبى أو «عبد القادر النشاشجى» ويعهد بإدارتها لابن أخيه «حسين» أو عمر الشريف .. الشاب الخجول المهذب عديم الخبرة ولكن شديد الاستقامة .. ويبرع يوسف وهبى فى أداء دور العم الكهل خفيف الدم الذى يأخذ الامور ببساطة رغم خبرته الواسعة بالحياة، والذى لا يكف عن السخرية من الجميع وأولهم زوجته المزعجة سليطة اللسان التى تدعى الارسقراطية، بأن يذكرها باستمرار بأصلها الذى يعرفانه معا ..

ومشاغبات يوسف وهبى فى هذا الفيلم مع زوجته من أخف المشاهد دما،

وتكشف عن قدرة هائلة عند يوسف وهبى فى الأداء الكوميدى، أبرع بكثير من ادائه التقليدى للمأسى والفواجع .. ولقد كنت اتساءل دائما وأنا أعجب بيوسف وهبى فى الكوميديا: هل أخطأ هذا الفنان الكبير فى إختيار الطريق عندما ضيع حياته فى الفواجع .. أم أننى أنا الذى لا أفهم !

ويتخابث يوسف وهبى وهو يلاحظ أن ابن أخيه الساذج عمر شريف - الذى لعب دوره ببراعة أيضا وهو دور الشاب التقليدى الذى يثبت النظارة دائما فوق انفه مداريا ارتباكه ببراعة - واقع فى حب ابنته الجميلة «سميحة» (تلعب الدور سعاد حسنى وهى فى قمة شبابها «وطزاجتها») ..

وتصوروا سعاد وهى اقرب الى الطفلة منذ ثلاثين سنة .. فيحاول أن يحرض أبن أخيه «اللبخة» هذا، على مغازلتها بشىء من «الدردحة» .. خصوصا عندما يهبط على البيت فجأة ابن خالتها الشاب الرقيع المدلل الذى لا يجيد شيئا سوى أحدث الرقصات والأغانى .. ومع ذلك تبدو الفتاة وصديقاتها - ومنهن رجاء الجداوى فى شبابها او مراهقتها هى ايضات - شديدات الانبهار بهذا النموذج التافه، بالمقارنة مع نموذج الشاب الجاد المستقيم حتى ولو كان «دقة قديمة» والذى يمثله عمر الشريف ويريده الاب زوجا لابنته ..

فى تلك الاثناء - عام ١٩٦٠ - كانت هناك موجة فى السينما المصرية تسخر من نموذج الفتى الرقيع هذا .. الذى يتهدل شعره على جبينه ويلبس الملابس الضيقة، ولا يجيد شيئا سوى الرقص والغناء طوال الوقت .. وهو نموذج قد يكون انتشر نسبيا فعلا بين الشباب فى تلك الفترة .. وتصورت السينما والصحافة المصرية أنه أنعكاس أو تأثر بشخصية جيمس دين الممثل الأمريكى الشاب الذى أصبح أسطورة والذى كانت أفلامه الثلاثة قد عرضت فى القاهرة فعلا دون أن يفهمها أحد لا فى السينما أو الصحافة - حين فهموا شخصية المراهق المتمرد على أزمته مع عائلته ومجتمعه كما كان جيمس دين بالفعل، على أنها شخصية الشاب الرقيع -!

وفى مشاهد شديدة العذوبة والطرافة .. يحاول يوسف وهبى أن يلقن عمر الشريف بعض دروس الغزل التى يقتحم بها قلب ابنته سعاد حسنى، قبل أن تقع تماما فى حبائل أبن خالتها التافه .. ويستعين فى هذه الدروس العملية بعبد المنعم ابراهيم الذى لا يدرى كالعادة موقعه بالضبط من هذه الشخصيات .. ولكنه لابد ان يكون موجودا فى كل الأفلام بهدف الاضحاك .. مع أن «يوسف بك» التراجيدى

يضحكنا أكثر منه بكثير .. ويلعب عبد المنعم ابراهيم دور الفتاة التى يفترض ان يلقى عليها عمر الشريف من باب «التمرين» عبارات الغزل التى يلقنه اياها عمه يوسف وهبى .. ولكنها على لسان الفتى الساذج تتحول إلى كارثة .. وطبيعى ان تستمر سعاد حسنى بالتالى فى اعجابها بقريبها المدلل، غير مدركة لقيمة عمر الشريف الجاد ونموذج الشاب المثالى ..

وهنا تتفتق عبقرية يوسف وهبى عن حيلة غريبة .. فبما أن مراهقات تلك الأيام يتهافتن على الشاب الخبير أو «الدون جوان» صاحب العلاقات العديدة ويحتقرن الشاب الانطوائى المهذب أيا كانت قيمته – واظن أنهن ما زلن كذلك حتى الآن وفى أى عصر – فهو يرسم خطة شيطانية لابن أخيه الساذج يظهره فيها خبيثا بحيث اخفى على الجميع انه على علاقة بهند رستم شخصيا – وباسمها الحقيقى كنجمة – والتي كانت «ملكة الاغراء» التى يهيم كل الرجال بحبها فى ذلك الحين .. بينما هى تهيم فى حب هذا الشاب الساذج «مدعى البراءة» إلى حد إرسال صورة لها عليها عبارات الوله الشديد وذكريات اللحظة الجميلة .. وفوقها توقيع ملتهب بشفتى هند رستم، وباللون الاحمر الذى طبعه يوسف وهبى شخصيا بشفتيه ...

وتنطلى الحيلة فعلا على سعاد حسنى حينما تكتشف أن هذا الشاب الخامل الذى كان قريبا منها دائما من دون أن تلتفت «لمواهبه» .. أوقع فى حبائله هند رستم نفسها ومن دون أن يبدو عليه أى دليل على ذلك.. فلا بد أنه فاتن النساء إذا.. ولابد انه يملك قدرات غامضة لم تدركها هى ولا صديقاتها الطائشات مثلها .. ولكن ادركتها هند رستم بكل خبرتها ....

وهنا، وسط هذا الجو الكوميدى الظريف، يقول الفيلم مقولة مهمة جداً ايضا عن تفكير الناس العقيم .. فهم يحكمون على غيرهم – حتى فى مجالات العواطف – حسب المظهر أيا كان خداعه وبغض النظر عن قيمة الانسان أو حقيقته فى ذاته .. ومن يدعى البراءة أو «الفتاكة» فلابد أنه كذلك فعلا .. أما المهذب المتواضع الذى «يمشي جنب الحيط» فلا يلتفت له أحد .. بينما الشخص هو نفس الشخص لم يزد عليه أى شيء .. ولكن إذا كان على علاقة بأمرأة صارخة الجمال، فإنه يصبح فجأة وسيما وجذابا فى نظر الاخريات !

ومن ناحية أخرى، فليس المهم هو جوهرك الحقيقى .. وأنما ما يشاع عنك .. أو ما يكشف عن سره فجأة .. ومن دون أى تأكد من صحته .. لأنه سرعان ما يشيع

وينتشر .. ولأن لدى الناس ميلا فطريا لاعتناق الاشاعات أو الفضائح .. وهم أحيانا أن لم يجدوها يخترعونها .. ثم يصدقونها بعد ذلك ..

نحن نرى سعاد حسنى تهيم فجأة إعجابا بعمر الشريف وكأنها اكتشفته للمرة الأولى .. فتبدأ هى فى ملاحقته .. ثم تبدأ صديقتها المراهقات يحسدنها على ذلك.. بينما عمر الشريف من ناحيته، وحسب توجيهات عمه الماجن ولكن الخبير بخبايا البشر لا ينكر علاقة ابن أخيه بهند رستم .. وعندما يبدو أن الخطة تسير بنجاح تحدث المفارقة المذهلة ..

إن هند رستم الحقيقية تجيء إلى بورسعيد للمشاركة فى إحياء حفل من حفلات «اضواء المدينة» التى كانت معروفة حينذاك ... ومن قيم الفيلم الجميلة حقا قبول نجمة كبيرة المشاركة فى أحداث كهذه وباسمها الحقيقى .. وفى دور ليس كبيرأو تقبل فيه أن تكون ممثلة ثانوية مع سعاد حسنى .. ثم أن تقبل ثالثا أن يقال فى الفيلم أن عادل هيكل حارس مرمى النادى الأهلى والذى يظهر بشخصيته الحقيقية أيضا هو خطيبها الأحمق الذى يغار عليها بجنون ...

وبالمناسبة فهو ممثل ردىء جدا .. رغم أن كل دوره كان أن يضرب كل من يقترب من حبيبته ...

إننى أشك كثيرا فى توافق ممثلة ما، أيا كان مستواها هذه الايام، وتفعل ما فعلته هند رستم عن رضا فى هذا الفيلم .. وهو ما كان دليلا على سيادة الروح الفنية الحقة والمتفهمة فى تلك الأيام وقبل أن يتحول كل ممثل إلى عبقرى .. وكل ممثلة إلى فاتنة ونجمة الجماهير !!

وتحدث بعد ذلك سلسلة «السوء تفاهم» التى لابد منها فى موقف يصل الى ذروته ويجيد فطين عبد الوهاب تركيبه وتنفيذه بحسه الكوميدى العالى وخبرته فى هذا النوع من الكوميديا الراقية ...

فأسرة يوسف وهبى، بما فيها ابنته سعاد حسنى وابن أخيه عمر الشريف، يحضرون حفل «أضواء المدينة»، بالطبع، والذى تقدم نجومه هند رستم .. وبعد أن يكون الشاب الخليع قد أشعل الفتيل بينها وبين خطيبها الغيور عادل هيكل الذى يهدد الجميع بمسدسه عندما يكتشف هذه العلاقة الوهمية بين خطيبته وهذا الشاب الذى لم يخطر له على بال، وبينما تقدم هند رستم الفقرات الفنية على المسرح .. تكون بلغتها هذه الاشاعة الكاذبة التى تربط بينها وبين هذا الشاب الذى لم يخطر

لها على بال هى الأخرى .. ولكنها من أجل تصعيد الموقف وبعدما ضاقت ذرعا بغيرة عادل هيكل العمياء التى أفسدت كل علاقاتها بمعجبيها، تتظاهر هى أيضا بأنها على علاقة بالفعل بعمر الشريف من أجل أن تلقن خطيبها درسا فى عدم التهور .. فتتأزم الأمور أكثر حتى يطارد كل الأطراف بعضهم البعض إلى إن يصلوا إلى المسرح نفسه ويظهروا أمام الجمهور الذى يتصور أن هذه المطاردة جزء من الحفل .. وهى حيلة كوميدية معروفة أصبحت فيها الأحداث الحقيقية جزءا من أحداث المسرح ...

والجمهور يصفق للجميع .. ولكنه يصفق هنا لعمر الشريف الذى يقبل سعاد حسنى بعدما اكتشف كل طرف حقيقة الموقف !

وينتهى فيلم جميل ليس المهم فيه هو استعراض أحداثه هنا على الورق .. لأن قيمة الفيلم تكمن فى مشاهدته على الشاشة.. ولكنه نموذج لتناول الموضوعات البسيطة فى إطار من الكوميديا الراقية التى برع فيها مخرج فنان مثل .. فطين عبد الوهاب.

- مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٢٢ - ١٩٩٠/٧/٢.

«العفاريت».. الذين كان يمكن أن يكونوا أجمل بكثير !

عندما أمسكت بالقلم وقبل أن أكتب كلمة واحدة عن **«فيلم العفاريت»** حدثت مصادفة غريبة .. جاءني على التليفون صوت مخرج شاب سيعرض أول فيلم له على الجمهور فى العيد وفى دار سينما أجنبيه تعودنا على أن نسميها «مقبرة الافلام» .. ومع ذلك يرفض المنتج الانفاق على أى دعاية أو «أفيش» في الشارع أو «تريلر» أو حتى «شريحة» فى التلفزيون .. ووسط المنافسة غير المتكافئة وسط جبابرة الشاشة.. فيلمان لعادل إمام وفيلم لنبيلة عبيد .. وسألت المخرج الشاب الذى يلتقى بالناس لأول مرة : شيء مدهش جدا .. كيف يريد منتج لفيلمه أن يفشل .. ألا يهمه حتى أن يسترد فلوسه؟ .. وكانت الاجابة أكثر غرابة ..

فالمنتج يرد الصفعة لبطلة فيلمه بعد أن أوقفت التصوير فى فيلم سابق من إنتاجه ومن إخراج مخرج شاب أيضا بعد أن بدأ العمل لبضعة ايام فقط .. وهو الآن يريد إظهارها كممثلة فاشلة حتى لو خسر فلوسه هو شخصيا .. !

وهى مسألة لم تعد غريبة فى حالة الفوضى الخرافية التى تسود كل أوضاع السينما الآن .. ولكن ما جعلنى أرويها هو أننى كنت أفكر فى نفس اللحظة فى أن أبدأ الحديث عن فيلم **«العفاريت»** بالحديث عن الموقف الصعب الذى نضع فيه الشباب الذين اقناعهم بدخول معهد السينما باعتبارها علما وفنا وكذا وكا .. وطالبناهم بصنع أشياء جديدة أو جادة أو معقولة على الاقل يغيرون بها وجه السينما التجارية القبيح .. ثم تركناهم وحدهم وجها لوجه أمام أوضاع سينما لاتسمح بأى جودة أو معقولية وكل أطرافها على الاطلاق متفقة على كراهية السينما بل وكراهية حتى نفسها .. فبأى حق نحاسب هؤلاء الشبان من أبراجنا العاجية على

أى شىء ؟!

إن المخرج الذى رفض المنتج الاعلان عن فيلمه الأول هو خريج معهد السينما.. والمخرج الآخر الذى أوقفت النجمة العمل فى فيلمه بعد ايام قليلة فقط وبدون إبداء أسباب هو خريج معهد السينما .. وما يربطهما بفيلم «العفاريت» هو ان كاتبته ماجدة خير الله هى خريجة معهد السينما هى أيضا .. ويخيل الى من خلال هذا الفيلم نفسه انها تتعرض فى «السوق» لأشياء مماثلة .. فهى تحاول العودة فيه الى خط اتصور انها كانت تحاول ان تبدأ به فى تجاربها الأولى .. ففى **«امرأتان ورجل»** و**«الخاتم»** اقتراب من المشاعر الانسانية بين رجل وامرأة أو حتى رجل وطفل ..

ونوع من النسيج العاطفى الرقيق الذى يمكن ان تحاصره ظروف الواقع القاسية حتى تهزمه .. وهو نوع افتقدته افلامنا فى غمار سباقها المحموم نحو العنف والدم والمخدرات وبعض ما تيسر من العرى والقبح والابتذال .. ولكن ماجدة خير الله نفسها تخرج فى **«العجوز والبلطجى»** عن هذا الخط الناعم الانسانى الذى ما صدقنا ان عثرنا على كاتبة - سيدة - تصورنا أنها يمكن ان تواصله حتى «سحبتها» تيارات العنف والدم و «الشخص» الغريب الذى يقفز فى الهواء صارخا صرخات هيستيرية مرعبة لم يهبط بعدها الى الارض حتى الان فيما اعتقد .. مع أن فكرة العلاقة بين المجرم العجوز التائب الذى فقد كل شىء وغربت شمس عالمه كله .. والمجرم الشاب الذى يراه يكرر تجربته فى خطواته الأولى كانت فكرة جيدة جدا يمكن أن تصنع فيلما أرقى وأكثر عمقا .. ولكنها تصورات النجاح التجارى الساحق المرتبطة بالعنف والدم والكاراتيه وكأنه لم يعد ممكنا أن تنجح أى أفكار أو أنوا ع أخري من السينما ومع جمهور لا يمكن أنكار مدى انهياره وتخلفه وميله الى الغلظة حتي لم تعد تحرك مشاعره الا السكاكين .. ومادام أكبر نجومه المفضلين يغرقون له الشاشة بالرشاشات !

باستثناء الاقوياء جدا الذين استطاعوا تثبيت أقدامهم وفرض مواهبهم وسط صعوبات إنتاجية شرسة .. لا تستطيع العناصر الجديدة انتزا ع مكان لها وسط عملية سينمائية هى راكدة ومضروبة فى الأساس .. إلا بالدخول فى الدائرة التجارية المطلوبة بتقديم تنازلات يضطر لتقديمها حتى الأقوياء أنفسهم .. من أجل «تسريب» هذه الفكرة الجيدة أو تلك القيمة المعقولة وعلى طريقة «عسكر وحرامية» بين المبدعين من ناحية والتجار والجمهور السيىء من الناحية الاخرى ..

«فالعفاريت» يبدأ فى نفس جو عصابات المخدرات التى تنتقم من ضابط بوليس شاب افسد احدى عملياتها باقتحام بيته وقتله وخطف ابنته الطفلة .. ولكن ليخرج من هذه المقدمة العنيفة كأنها «الابرتيف» الذى لابد منه .. ويصبح موضوعه الاساسى بعد ذلك هو محنة الأرملة مذيعة برامج الأطفال مديحة كامل التى فقدت طفلتها بينما عليها أن تمتع أطفال الاخرين وتسليهم .. بينما تكون الطفلة بعد ست سنوات قد أصبحت «عفريتة» صغيرة مشردة وقعت فى وكر عصابة خطف الاطفال واستخدامهم فى أعمال النشل وترويج المخدرات .. وهو الوكر الذى تقوده نعيمة الصغير والذى رأيناه فى أفلام كثيرة - بنفس الديكور والمفردات تقريبا - ولكن برع عاطف سالم فى تقديمه فى **«جعلونى مجرما»** بأفضل بكثير مما يقدمه حسام الدين مصطفى هنا .. فنحن مثلا نندهش حينما نرى عصابة خطيرة تخطف وتحرك وترعب تماما نحو ثلاثين طفلا .. ومع ذلك مكونة من سيدة واحدة هى نعيمة الصغير وليس معها مساعد ولا «صبى» واحد ودون أن ندرى كيف تسيطر وحدها على كل هذا العدد من الاطفال .. وما هو السر إذن فى أن أحدا منهم لم يفكر فى الهرب منها إلى أن قررت الطفلة هديل الهرب فاتضح أن ذلك سهل جدا .. فهل هو بخل انتاجى فى استئجار كومبارس واحد أو اثنين أم هو عدم اكتراث فى التنفيذ ..

إن مشكلة هذا الفيلم الأساسية هى مسألة «التنفيذ» هذه .. فكل شىء مصنوع باستعجال وعدم عناية .. وهو شىء لابد أن يدهشنا من مخرج يملك خبرة حسام الدين مصطفى على الاقل فى أفلام الحركة وأوكار العصابات على مدى ثلاثين سنة وكانت أفلامه الاولى تتميز بالدقة التكنيكية التى لم ينكرها أحد ..

لقد كان فى إمكان فيلم «العفاريت» أن يلعب جيدا بعنصرين هامين جدا أصبحنا نفتقدهما تماما فى السينما المصرية ليصبح فيلما أجمل من ذلك بكثير .. أولا أن تكون البطولة ظريفة وموهوبة فعلا حققت تجاوبا سريعا مع المشاهدين وعلى النحو الذى فعله أنور وجدى مثلا مع الطفلة فيروز وبذكاء كبير .. أو على النحو العبقرى الذى يستخدم به عاطف سالم الاطفال ويحركهم .. مع ان الخطوط الدرامية فى **«العفاريت»** قوية بما يكفى لنتابع لهفة أم فقدت طفلتها .. ثم تشويق البحث عن هذه الطفلة وهل ستعود إلى أمها أم لا بينما نتابع فى نفس الوقت مغامرات هذه الطفلة الشقية الظريفة فى خطوط لا تلتقى بالطبع مع خط الأم إلا فى نهاية الفيلم .. فما بالك أيضا إذا كانت هذه الأم أيضا مقدمة برامج فى التليفزيون بكل ما يتيحه هذا

من إمكانية استعراضات واغان تشيع البهجة فى الفيلم لتقطع بين وقت وأخر خط الميلودراما الحزينة الموازى .. كل هذا افلته المخرج، ليكتفى باستعراض واحد للأم مديحة كامل غنت فيه بصوت غير صوتها افقدها المصداقية وكان أفضل منه بكثير أن تغنى بصوتها هى أيا كانت ردائته .. بينما كان الاستعراض نفسه فقيرا وركيكا سواء فى التصميم أو سوء توظيف الطفلات الراقصات بدلا من صنع فيلم أطفال مبهج كل مادته موجودة.. وموضوعه يسمح بذلك ..

العنصر الثانى الهام جدا الذى افتقدناه فى أفلامنا من زمن بعيد وافلته الفيلم من يديه باستهتار شديد .. هو أن نعود مرة أخرى فنرى فيلما بطله مطرب شاب وناجح جدا عند شباب هذه الايام خاصة وأنه مطرب متحرك أيضا لايقف أمام الميكروفون مثل «اللطزانة» فلا يصلح للسينما الا بصعوبة .. ولكن عمرو دياب - وهو ناجح جدا وظريف فى أول أفلامه - لا يتم استخدامه جيدا مع أن هناك خط علاقة الصداقة التى تربط بالطفلة المشردة ومحاولته انقاذها من عصابة المخدرات ..

والذى كان يمكن أن يصنع مشاهد واغانى ومواقف شديدة الجمال والعذوبة .. ولكننا نفاجأ بنفس اغانى عمر دياب التى يعرفها الجميع من الشرائط .. حسن جدا.. قد يكون الهدف هو استغلال شهرة الاغانى . فلنوظفها أذن توظيفا سينمائيا جديدا ..

ولكننا نصعق عندما نرى المخرج يصور حفلا جاهزا للمطرب فى ملاهى سندباد بدون أى تدخل او اضافة منه .. بل والصوت حتى ليس «سنكرون» مع الصورة ثم فى الاغنية الخاصة بالفيلم والهامة جدا دراميا والتى يوجهها عمرو دياب خصيصا للطفلة الضائعة لكى تعود عندما تراها فى التلفزيون - لاحظ ان نعيمة الصغيرة رئيسة العصابة المخيفة توفر للأطفال فى الوكر تلفزيونا ملونا - ولم يكن ناقصا إلا سندوتشات الهامبورجر .. فى هذه الأغنية التى يشارك فيها الاطفال نجد المطرب جالسا على البيانو لا يتحرك .. وفى الظلام وكأن عمرو دياب يوجه الاغنية لأمنا الغولة نعيمة الصغير شخصيا وليس للطفلة هديل ..

هناك بعد ذلك «كلفته» فى كل شىء وعلى حساب افكار ومواقف كان يمكن أن تكون اقوى بكثير .. كوضع اكياس الهيروين فى «سبت» ورشها على الاطفال كأنها أكياس دقيق ليوزعوها على زبائن لا نراهم على الاطلاق مع أن هذا كان يمكن أن يكون عنصر إثارة .. ويبدو أن هناك أشياء أو مشاهد ناقصة بسبب الاستعجال ..

والا فكيف توصل البوليس مثلا الى الاطفال المختفين فى سلم العمارة .. وكيف لم تتم الاستفادة من نماذج أطفال ضائعين غنية جدا .. مثل الطفل المثقف سقراط .. والطفل الذى أدمن الهيروين الذى يوزعه لقد اعجبنى هذا الفيلم ولا أنكر اننى استمتعت بأشياء جميلة فيه أولها أنه أعادنى مرة أخرى إلى أجواء الأطفال – وعلى فكرة هناك موجة ناجحة جدا من الأفلام الان فى السينما العالمية كل أبطالها أطفال – وثانيها أنه محاولة للعودة إلى الفيلم الغنائى الاستعرضى ..

ولكنه فى نفس الوقت فيلم «فرنسى» فيه الى اقصى حد إفلات كل احتمالات البهجة والجمال والاقناع هذه بالاستعجال و«الاسترخاص» والكلفتة اكتفاء بجعل الكاميرا «تتشقلب» بدون مناسبة وكأن هذه هى السينما .. ولكن إذا كان «العفاريت» قد قدم الطفلة هديل البارعة والظريفة والمدهشة حقا لولا بعض المبالغات فى الأداء الاكبر من سنها والتى طلبوها منها ..

والمطرب عمرو دياب الذى أشاع شيئا من الحيوية والشباب ونجح فى تجربته الإولى رغم أنهم لم يستفيدوا منه كما يجب بقدر ما استفادوا من شرائطه .. فهذان عنصران كافيان لجعل «العفاريت» فيلما ممتعا يستحق المتابعة !

– مجلة الإذاعة والتليفزيون – ١٩٩٠/٧/١٦.

«سلفنى ٣ جنيه»
سلفة ضحك مجانى !

توجو مزراحى إسم من أهم الأسماء فى بدايات النضج للسينما المصرية .. وأحد الذين منحوها طابعها وأسلوبها الخاص، بعد فترة من المحاولة والبحث عن قواعد تخرج بها من سكك التراث المسرحى ومن تجارب الأفلام القصيرة الأقرب إلى «الاسكتشات» بهدف بناء فيلم روائى بالمعنى الحقيقى.. ثم خوض مجال تجربة الفيلم الغنائى ثم الفيلم الكوميدى ..

فبعد اربع سنوات فقط من فيلم **«ليلى»** الذى يعتبر الميلاد «الرسمى» للسينما المصرية الروائية عام ١٩٢٧، كان توجو مزراحى الذى لم يتجاوز السادسة والعشرين من عمره، يخرج اول افلامه الطويلة – **«الكوكايين»** عام ١٩٣١ – الذى كتب له القصة والسيناريو ايضا .. ثم كان هو الذى بدأ سلسلة افلام كوميدية مثل **«الدكتور فرحات»** و**«غفير الدرك»**، وهو الذى كتب وأخرج وأنتج مجموعة أفلام على الكسار، الذى كان أحد القطبين لمدرستين متناقضتين على أعلى درجة من التنافس هو ونجيب الريحانى .. وقبل أن يدخل أيضا فى مجال الفيلم الغنائى بأكبر اكتشاف فى هذا النوع من السينما، وهو المطربة الناشئة ليلى مراد التى قدم لها سلسلة أفلامها الأولى **«ليلى بنت الريف»** و**«ليلى بنت المدارس»** فى عام واحد هو (١٩٤١)، ثم **«ليلى»** عام ١٩٤٢ والمأخوذة عن **«غادة الكاميليا»** والذى هو فى تقديرى أفضل معالجات السينما المصرية لقصة الكسندر ديماس الشهيرة حتى الان .. ثم **«ليلى فى الظلام»** عام ١٩٤٤.

وإذا لم يكن توجو مزراحى قد قدم للسينما المصرية غير اكتشافة لليلى مراد،

لكان هذا كافيا فى ذاته، لتأكيد دور هذا الرجل فى بدايات السينما المصرية .. ولكنه أخرج لأم كلثوم أيضا **«سلامة»** عام ١٩٤٥ .. فضلا عن تأصيله – مع آخرين بالطبع – لقواعد وتقاليد مازالت هذه السينما سائرة عليها حتى الآن بكل سلبياتها وايجابياتها ..

ولد توجو مزراحى فى حى «بو لكلى» بالاسكندرية فى ٣ يونيو ١٩٠١، وبعد فترة دراسة فى مدارس الاسكندرية، سافر إلى فرنسا – ويقال إلى إيطاليا حيث يرجع أصله وحيث مات بعد ذلك – وكما يقال أيضا أنه حصل على الدكتوراه فى العلوم السياسية والاقتصادية من جامعة «ليون» بفرنسا عام ١٩٢٣ – وهو ما يبدو مستبعدا .. أى وهو فى الثانية والعشرين ومهما كان عبقريا – إلا أن ما يعنينا هنا هو أنه كان مفتونا بالسينما، حتى طاف استديوهات ايطاليا وفرنسا وانجلترا وعاد إلى مصر ليعمل فى إحدى شركات تصدير الأقطان بالاسكندرية التى كان يسيطر على معظمهم الأجانب .

وفى مقال قديم جداً كتبه المخرج الراحل حلمى رفله الذى عمل «ماكيرا» ثم مساعدا لتوجو مزراحى، يقول أنه عاد مرة أخرى إلى فرنسا عام ١٩٢٣ فى اجازة لمدة أربعة أشهر، زار خلالها بعض الاستديوهات، ومنها «جومون» الذى كان المخرج ابيل جانس يصور فيه فيلم **«نابليون الأول»** .. فاستقر رأى الشاب على الفور، على أن يصبح مخرجا، فاشترى كاميرا تصوير سينمائى مقاس ٣٥ ملم ماركة «كينامو» وصور بها بعض الأفلام القصيرة عن معالم باريس وروما والبندقية، تعهدت إحدى الشركات الفرنسية بتسويقها .

ثم عاد توجو مزراحى إلى الاسكندرية واستقال من شركة الأقطان ليتفرغ للسينما تماما، وبدأ بثلاثة افلام تسجيلية، وبعض الأخبار المصورة التى كان يبيعها لفرنسا ..

ويقول مقال حلمى رفله أن توجو مزراحى أنتج وأخرج أول أفلامه الصامتة عام ١٩٢٩ وليس ١٩٣١ .. وكان اسم الفيلم **«الكوكايين»** أو **«الهاوية»** .. وأنه لعب بنفسه بطولة الفيلم تحت اسم مستعار هو «احمد المشرقى» .. «خوفا من بطش والده الذى كان يعمل بالتجارة والمال. فقد كان من عائلة محافظة تعتبر التمثيل – أو التشخيص كما كان اسمه فى ذلك الوقت – من الأمور المخزية التى تسىء إلى العائلات» ..

ونجح فيلم «الكوكايين» نجاحا كبيرا شجع توجو مزراحى على شراء استديو

سينمائى بالاسكندرية، كما اشترى سينما «باكوس» وحولها إلى استديو سينمائى مجهز بالآت التصوير والتحميض والطبع وورش الملابس والديكور وغيرها ..

وهنا نلاحظ كيف كان هؤلاء الرواد للسينما المصرية لا يضعون فقط قواعدها الابداعية الاولى .. وأنما يستثمرون نقودهم التى يكسبونها منها، فى إنشاء أستديوهات جديدة أو دور عرض، وهو مالم يعد يفعله الآن أى شخص من تجار السينما الذين لا يدرى أحد أين تذهب ملايينهم التى حققوها منها، دون أن يضيفوا «طوبة» واحدة لاى بناء أقامه توجو مزراحى وأمثاله فى ذلك الوقت المبكر ..

وانتقل الفنان الشاب بعد ذلك الى القاهرة حيث مارس التأليف والإنتاج والإخراج والتمثيل أيضا، وليقدم فى أفلامه عددا من الوجوه الجديدة، كما فعل مع ليلى مراد.

ويقال إن عدم استعانته بالممثلين المعروفين حينذاك كان بهدف التوفير فى تكاليف الانتاج .. ولكى يتجنب طابع الأداء المسرحى فى أفلامه، من هؤلاء القادمين من المسرح، من ناحية أخرى .

وتضم قائمة أفلام توجو مزراحى الوحيدة التى حصلت عليها، ٣٢ فيلما بدأت **«بالكوكايين»** عام ١٩٢٩ أو ١٩٣١ .. وتنتهى بفيلم **«ملكة الجمال»** عام ١٩٤٦ والذى ينسبه «دليل صندوق دعم السينما» لنيازى مصطفى!! وهذا أحد الأدلة العديدة جدا للتناقض فى المعلومات التى تصادفنا عند البحث عن أية حقيقة أو معلومة عن تاريخ السينما المصرية .

ولكن أيا كان الحال .. فلقد توقف توجو مزراحى فى هذا التاريخ تقريبا عن الإخراج بنفسه واكتفى بالإنتاج، وقبل ان ينسحب تماما من الحياة السينمائية فى مصر لسبب غامض .. لأنه لا يمكن أن يكون قد فقد القدرة على العمل وهو لم يتخط الأربعين إلا بقليل ؟!

وهنا لابد أن نقول إنه لعب دورا مهما فى بدايات السينما المصرية، كما قلنا، كحرفى بارع ملم بكل فروع العمل السينمائى .. وأنه كان أحد الذين وضعوا قواعد الفيلم الكوميدى والفيلم الغنائى بالتحديد. ولكننا بينما نراه مخرجا متمكنا فى ميلودراما غنائية مثل «ليلى» التى مصرها لليلى مراد عن «غادة الكاميليا»، نجده مخرجا ركيكا – ربما لأنه كان هو الذى يكتب أفلامه بنفسه – فى مجموعة أفلامه الكوميدية لعلى الكسار .. ربما لأن هذا الممثل نفسه الذى ظهر فى مسارح روض الفرج الشعبية، حيث فنون الكوميديا والاستعراض البدائية. كان ممثلا بدائيا أو

فطريا يعتمد على تلقائية الاداء العفوى الذى كان يمكن أن يضحك جماهير تلك الايام ..

وكان نموذج «النوبى» - أى الأسمر القادم من جنوب مصر - نموذجا مثيرا للكوميديا فى ذاته من حيث المهمة الدنيا التى كان يحترفها هؤلاء عند نزوحهم الى القاهرة هربا من مصاعب الحياة الخشنة فى النوبة - قبل السد العالى بالطبع - وقبل أن تتقدم النوبة الآن تقدما كبيرا، ويثبت ابناؤها قدراتهم فى مجالات كثيرة عندما تتاح لهم الفرصة .. فهم فى الأصل معروفون بالبساطة والصفاء والنظافة والأمانة التى أهلتهم لمهن معينة تحتاج إلى الثقة .. ومن هذه الصفات، استخلص على الكسار لنفسه - فى المسرح ثم فى السينما - شخصية النوبى «عثمان عبد الباسط»، الرجل الطيب الساذج المنطلق على سجيته فى مدينة مثل القاهرة، لسكانها قيم وعادات مختلفة. ومن هذا التناقض بين القاهرة وبراءة عثمان عبد الباسط، كانت تنبع كوميديا على الكسار ..

وأيا كان مستوى هذه الكوميديا، العفوى أو الفطرى، الذى قد لا يضحكنا الان، فلقد استطاع على الكسار فى زمانه ان يقف ندا لمدرسة كوميديا أخرى أكثر تقدما ونضجا وحرفية كان يمثلها نجيب الريحانى، على المسرح أيضا .. وهناك نوادر عديدة عن منافسات ومشاكسات هذين القطبين إلى حد الرد على بعضهما بعناوين المسرحيات ذاتها .

مانريد أن نشير إليه هنا، هو أنه لا يمكن المقارنة بين كوميديا الريحانى السينمائية فى أفلامه المعدودة التى مازالت قمما راسخة من كلاسيكيات السينما حتى الآن، وكوميديا على الكسار التى يمثلها أشهر أفلامه - من خلال الإلحاح على عرضه بالتلفزيون للأجيال الجديدة - وهو فيلم **«سلفنى ثلاثة جنيه»** الذى كتبه وانتجه وأخرجه توجو مزراحى عام ١٩٣٩ .. وهو فيلم شديد الركاكة والتخلف على كل المستويات - مع احترامى الشديد لتوجو مزراحى - الذى لن أسحب بالطبع كلامى عن دوره وأهميته - إلى حد أنه يدهشنا كيف كان الناس يضحكون على ممثل كهذا .. يصنع أشياء كهذه ؟!

نلاحظ أولا أن عناوين الفيلم تضم، مع على الكسار، الممثلة بهيجة المهدى التى تلعب دور زوجته والتى اختفت بعد ذلك من الأفلام فلم نسمع بها .. وربما كان اسمها مستعارا .

فى «**سلفنى ثلاثة جنيه**» يعمل على الكسار الذى هو النوبى البسيط ذو الجلباب والطاقية فى مهنة غريبة فى «مدرسة الهلال» التى نرى فيها الصبية التلاميذ يلبسون «الطرابيش» .. فهو يمر كل صباح على بيوتهم ليصحبهم تلميذا تلميذا ليس فى الباص الشائع الآن فى المدارس الخاصة .. وإنما على دراجة يقودها وبها مركبة تتسع لستة منهم. وبعد أن يوصلهم إلى المدرسة، نراه يشكو لزميله فراش المدرسة من أن حماته الشرسة تسببت، بسبب أزمة الفلوس فى رهن البيت الذى يسكنون فيه مقابل دين قدره عشرون جنيها !. وهى مقدمة تدخلنا مباشرة إلى قيمة النقود فى تلك الأيام من عام ١٩٣٩ الذى اندلعت فيه الحرب العالمية الثانية بعد أزمة اقتصادية حادة ..

فمنزل كامل يمكن أن يرهن مقابل عشرين جنيها .. وعثمان عبد الباسط يبحث عن ثلاثة جنيهات بأى شكل يكمل بها المبلغ، وإلا تم بيع المنزل وطرد هو وزوجته وحماته إلى الشارع ..

وفى المدرسة ايضا نكتشف أن له مهنة أخرى إضافة إلى إحضار التلاميذ من منازلهم .. فهو يبيع لهم الطعام والحلوى فيما يشبه «البوفيه» أو «الكانتين» .. ولكنه إنسان «منحوس» – مثل معظم الشخصيات الكوميدية طبعا – يتعرض للكوارث دائما أو يصنعها هو بنفسه ! ولذلك فبعد أن يعده ناظر المدرسة بأن يقرضه الجنيهات الثلاثة، يطرده من وظيفته بعدما أطعم التلاميذ حلوى، دس فيها تلميذ شقى «الشطة الحراقة».

ويمر بائع «سكسونيا» على عربة أمام بيته .. وهم باعة جوالون كانوا يطوفون الشوارع بكل احتياجات البيوت .. وعندما يجد عثمان عبد الباسط أن حماته تقذفه بكل أطباق البيت يقرر أن يبيع ما تبقى منها لهذا البائع .. وهنا نسمع بعضا من اسعار الامس .. فالفنجان بقرش صاغ، وابريق المياه بقرش صاغ .. والصحن بخمسة قروش .. ويقول البائع لعثمان مشفقا : دا انت مسكين قوى .. فيرد: دا أنا رئيس جمهورية المساكين اللى فى الدنيا !..

ويلتحق عثمان كممرض عند طبيب أسنان – لا أحد يدرى كيف ولا ما هى مؤهلاته – إذ لم يكن هناك منطق فى كوميديا تلك الأيام ! .. ويوافق الطبيب على الفور، بعد أن يشرح له مهامه العلاجية ويقرر له مرتبا أربعة جنيهات .. يطلب منها عثمان ثلاثة مقدما ليفك رهن البيت المهدد بالبيع .. ويذهب الطبيب إلى أمر ما تاركا

عثمان وحده مع المرضى فى العيادة .. ولكنه يقرر لسبب غامض أن يعالجهم بنفسه .. ولانه رأى الطبيب قبل أن ينصرف يعالج اسنان خطيبته ثم يقبلها .. فأنه يتصور أن القبلة هى نوع من العلاج .. فيدخل على أول مريض ويقبله فى فمه .. كيف ؟ لا أدرى .

ويجىء رجل ما بفاتورة لكى يسددها له الطبيب .. فيضعه المرض عثمان بالقوة على مقعد طبيب الاسنان ويخلع له ٢٦ سنا من أسنانه عنوة .. ليموت الرجل بين يديه.. هكذا ببساطة فيكتفى الطبيب بعد عودته بطرد عثملن من العمل .. «ويبرطم» على الكسار كعادته شاتما الطبيب ويذهب للبحث عن الثلاثة جنيهات فى مكان آخر.

وفجأة ودون مناسبة يستيقظ ضمير التلميذ الذى وضع «الشطة» فى الحلوى وتسبب فى طرد الفراش عثمان عبد الباسط من المدرسة، فيعترف لأبيه الجواهرجى بهذا الذنب فيقرر الأب الممثل زكى ابراهيم - التكفير عن ذنب ابنه بإلحاق عثمان عاملا فى محله .. ولكن عثمان عبد الباسط كما رسموا له شخصيته فى هذه الأفلام هو رجل أحمق بفطرته أو بين العبيط والمجنون.. فهو شديد التهور وارتكاب الحماقات .. وهو زير نساء أيضا! على الرغم من أن مظهره وعمره لا يسمحان بذلك .. ولذلك فهو يغازل فتاة جميلة تعمل معه فى محل الجواهرجى.. وتستجيب له وهى مبتسمة من دون مناسبة .. وعندما تكلفه بتنظيف قطع المجوهرات لابد طبعا من أن يبتلع «فص خاتم» ثمين .. لكى تتبع الكوميديا بعد ذلك من ضرورة استخراج هذا «الفص» الثمين من بطنه، وبالقنوات الشرعية أو «الشرجية» المعروفة .. فصاحب المحل يكتشف الكارثة ويذهب بعثمان إلى المستشفى لكى يسقوه هناك «زيت خروع» حتى يصاب بالاسهال فينزل الخاتم .. ويحدث هذا بالطبع .. وتزوره زوجته وحماته الشرسة فى المستشفى لتخبراه بأن «شلضم» افندى، المحضر، مصمم على بيع البيت أن لم يحصل على الجنيهات الثلاثة.

وبينما يفكر عثمان عبد الباسط فى الانتحار، تسوقه المصادفة من خلال البوابين أصدقائه إلى دخول ناد رياضى ما، تجرى فيه مسابقة ملاكمة، ينال الفائز فيها عشرين جنيها .. وهو المبلغ المطلوب بالضبط لإنقاذ البيت ..

ويدخل عثمان مسابقة الملاكمة هذه طمعا فى النقود، على الرغم من أن جسده الهزيل لا يسمح له بملاكمة أى أحد. وخصوصا محمد فرج وهو ملاكم حقيقى ضخم الجثة استعانت به السينما فى بعض الأفلام كعادتها فى استغلال أسماء الرياضيين.

ومن بين المتسابقين الذين يصادفهم عثمان فى نادى الملاكمة هذا، نتعرف على الممثل القديم المعروف رياض القصبجى الذى أصبح بعد ذلك، الشرير التقليدى، قاسى الملامح طيب القلب، فى أفلام أنور وجدى.. وتحدث مهازل لا حصر لها بالطبع فوق حلبة الملاكمة، فالممثلون يفعلون أى شىء .. ويبدو أن الفيلم قد أفلت تماما من بين يدى توجو مزراحى لكى يضحك الناس على ممثله المفضل على الكسار فى هذا الموقف .. فنحن نرى الملاكم يضرب «الحكم» .. ويبادله الحكم الضرب ببساطة ..

وعلى الكسار نفسه يلبس قفازى الملاكمة فى قدميه باعتبارها حذاء .. ثم يواجه محمد فرج الملاكم الذى يبلغ حجمه عشرة أضعاف حجم على الكسار .. والمفروض والحالة هذه أن تحدث مذبحة، ولكن زوجة على الكسار وحماته تصلان فى الوقت المناسب إلى النادى .. وتصعدان الحلبة ببساطة، ثم تشتركان معه فى ضرب الملاكم الخصم، ليختلط الحابل بالنابل بينما جمهور النادى يضحك .. وطبيعى أن ينهزم أهم ملاكم فى العالم فى مباراة كهذه ..

المهم .. يفوز عثمان عبد الباسط بالعشرين جنيها .. ويدفعها للمحضر قبل أن يبيع البيت فى آخر لحظة وبعد إنزال اثاث البيت الى الشارع .. وتعم السعادة الجميع حتى توجو مزراحى شخصيا .. بل أن على الكسار يقبل زوجته وحماته الشرسة نفسها مع كلمة النهاية .

كان هذا هو نوع الكوميديا السائدة غالبا فى تلك الأفلام ...

وهنا قد يقول قائل : لا تنسى أن تاريخ صنع هذا الفيلم هو عام ١٩٣٩ وبالتالى فلا بد ان تضعه فى ظروفه .. لان تقويمه بمقاييس ايامنا هذه يصبح ظالما ..

حسنا .. سوف نضع «سلفنى ٣ جنيه» فى ظروفه .. لنكتشف أن العام نفسه الذى تم صنع الفيلم فيه، عام ١٩٣٩ بالتحديد - كان العام الذى أخرج فيه كمال سليم **«العزيمة»** الذى كان نقطة تحول فى تاريخ السينما المصرية، ومازال البعض يذكرونه حتى الآن باعتباره الفيلم الذى بدأ به تيار الواقعية فى السينما المصرية ..

ولكن يبدو أن توجو مزراحى .. بعلى الكسار .. لم يكن قادرا على صنع إلا مثل هذه الاشياء !..

- مجلة «فن» - السنة الثالثة - العدد ٢٢- ١٩٩٠/٧/٩.

«ليلة الدخلة»
أضحكت آباءنا وتبكينا..

المدخل المنطقى للحديث عن فيلم **«ليلة الدخلة»** هو فى تصورى أنه من الأفلام المبكرة جداً - أن لم تكن الاولى - لظهور اسماعيل ياسين وماجدة.. وهى دلالة تبدو غريبة الى حد ما.. فما الذى يمكن أن يربط بين اسماعيل ياسين الذى كان مقدراً له أن يصبح بعد ذلك نجم الكوميديا الأكثر شعبية وانتشارا فى السينما المصرية على مدى العشرين سنة التي أعقبت هذا الفيلم.. وماجدة التى أصبحت احدى المتربعات على الشاشة فيما يزيد عن المدة نفسها. ومنافسة لنجمات القمة اللاتى ظهرن قبلها، مثل فاتن حمامة وشادية .

البحث عن أى صلة بين ماجدة واسماعيل ياسين يبدو مستحيلا فى تلك البدايات المبكرة.، فاسماعيل ياسين كان سلاحه الوحيد الأداء الكوميدى بمفهومه الخاص للكوميديا طبعا وأيا كان رأينا فيه بينما كانت ماجدة أبعد ما تكون عن الكوميديا على الرغم من أنها حاولت ذلك لمرات نادرة.. إلا أن شخصيتها الفنية كما تبلورت بعد ذلك فى مسيرتها الممتدة. كانت تجنح إلى الرومانسية المبالغ فيها أحيانا، فى مواجهة رومانسية فاتن حمامة، أى إلى الأداء النابع من روح البنت البريئة الرقيقة المظلومة.، وتاثرا بفاتن حمامة أيضا .

وحيث لا يوجد أى رابط أو وجه شبه أذن بين ماجدة واسماعيل ياسين، تجئ الدلالة الوحيدة لفيلم «ليلة الدخلة» من أنه البداية المشتركة المبكرة جدا لظهورهما معا فى فيلم واحد.. ومع ذلك فلم يكن «ليلة الدخلة» هو الفيلم الاول تماما لكل منهما منفردا، ولا حتى لهما معا.. وأنما هو يدل فقط على أن بدايتهما كانت فى وقت واحد تقريبا.. ثم كان حجمهما كوجهين جديدين حينذاك هو الحجم نفسه.. على الرغم من

التفاوت الكبير بين نصيب ماجدة بعد ذلك فى السينما المصرية ونصيب اسماعيل ياسين وما كان مقدرا لكل منهما أن يسلكه كأسلوب وشخصية في هذه السينما ..

وتاريخ **«ليلة الدخلة»** يرجع إلى أربعين سنة.. بالتحديد عام ١٩٥٠.. ولكننا نقرأ اسم اسماعيل ياسين بطلا لفيلم لأول مرة عام ١٩٤٩ فى **«ليلة العيد»** الذى شاركته فيه شادية وأخرجه حلمى رفلة الذى يبدو واضحا أنه مكتشفهما معا.. ثم نقرأ اسم اسماعيل بطلا لفيلم آخر فى العام نفسه هو «الناصح» أمام ماجدة أيضا.. وهو أول فيلم لها على الاطلاق، ومخرجه هو سيف الدين شوكت.. وشاءت المصادفة أن يكون شريكها فيه اسماعيل ياسين ليكون هذا هو فيلمه الثانى.. بمعنى أن الاثنين ظهرا فى السينما أول مرة عام ١٩٤٩ .

ولأن اسماعيل ياسين كان قادما من عالم «المونولوجات» والحفلات الحية أساساً، بشخصيته الكوميدية المميزة.. فيبدو ان استجابة الجمهور لهذا الطابع الكوميدى الجديد هى التى فرضته بسرعة، وكالعادة، بطلا أو شريكا فى أكثر من فيلم.. بينما طابع ماجدة كفنانة صغيرة حالمة تتميز برقة صوتها «المنكسر» بشكل خاص، لا يكفى وحده لفرضها بالسرعة على منافسة قوية من فتيات اخريات شبيهات، كن قد ظهرن قبلها، مثل فاتن حمامة وشادية .

لذلك. فنحن نرى فى العام التالى مباشرة - ١٩٥٠ - خمسة أفلام لأسماعيل ياسين مقابل فيلم واحد لماجدة هو فيلم **«ليلة الدخلة»**، هذا، الذى كان اسماعيل ياسين شريكا لها فيه ايضا.. ولكن مع الفارق.. ففى عناوين الفيلم نجد ان اسم اسماعيل ياسين كان الأول فى لوحة تضم خمسة اسماء للشخصيات الرئيسية الخمس.. فيبدو أن الخمسة لم يكن فيهم «نجم» بالمعنى الذى نعرفه فى ايامنا، فاعتبروا البطولة جماعية لخمسة هم : اسماعيل ياسين وحسن فايق.. وهما هنا «البطلان الشابان».. أما البنتان اللتان سيقعان فى حبهما فهما سميحة توفيق التي كانت نجمة أكبر من ماجدة، وأكثر قدماً، بدليل أنهم كتبوا اسمها قبل اسم ماجدة.. ثم عبد الفتاح القصرى .

أما الأفلام الأربعة الأخرى لاسماعيل ياسين عام ١٩٥٠ فهى : **«البطل»** أمام تحية كاريوكا ومن إخراج حلمى رفلة أيضا الذى يبدو مصرا على تقديم اكتشافه الجديد **«المليونير»** لحلمى رفلة، ولكن أمام كاميليا التى كانت أكثر فاتنات السينما إغراء حينذاك، و**«فلفل»** أمام حسن فايق شريكه فى «ليلة الدخلة».. وفيما يبدو

محاولة لصنع ثنائى كوميدى متجانس.. منهما.. ومن إخراج سيف الدين شوكت.. و«**محسوب العائلة**» أمام تحية كاريوكا ومن إخراج عبد الفتاح حسن ..

ويبدو أن ماجدة التى ظهرت مع النجم الكوميدى الجديد فى وقت واحد قد تعثرت، حيث لا نرى لها فيلما واحدا فى قائمة العام التالى مباشرة ١٩٥١.. بينما يشق اسماعيل ياسين طريقه فى ثلاثة افلام هى : «**البنات شربات**» أمام المطربة أحلام ومن إخراج حلمى رفلة أيضا.. «حماتى قنبلة ذرية» أمام تحية كاريوكا ومن إخراج حلمى رفلة.. «**بيت الأشباح**» أمام كمال الشناوى ومن إخراج فطين عبد الوهاب الذى بدا اسمه يلمع فى مجال الأفلام الكوميدية ..

ثم تفرقت مصائر ماجدة واسماعيل ياسين بعد ذلك ..

و«ليلة الدخلة» من اخراج مصطفى حسن الذى كتب السيناريو ايضا.. بينما ترك الحوار لعلى الزرقانى الذى يدهشنا هنا أنه بدا كاتبا كوميديا.. فى الوقت الذى كان فارس هذا المجال الذى لا يبارى هو أبو السعود الابيارى ..

وكالعادة فى مثل هذه الأفلام القديمة التى ما زالت حية حتى الآن، ويقبل عليها المشاهدون عندما تعاد فى التلفيزيون على الرغم من سذاجتها الشديدة، فلا بد لنا أولا من أن نتأمل عناوين أو «تيترات» الفيلم، لنعرف الكثير عما كانت عليه السينما المصرية من أربعين سنة.. فأحيانا تكون هذه هى القيمة الأساسية - وربما الوحيدة - من إعادة رؤية مستوى لا يمكن إنكار أنه بدائى.. ولكن هذا ما كان يضحك آباءنا فى تلك الأيام، وعلينا ألا نخجل من ذلك .

الفيلم أولا من إنتاج جبرائيل تلحمى الذى كان أحد أهم المنتجين فى السينما المصرية، والذى قدم بعد ذلك عددا من أهم أفلامها، ويكفى أنه كان وراء ظهور أفلام يوسف شاهين الأولى.. ويذكرنا اسم تلحمى بأنه حتى الخمسينات كانت تتردد بكثرة أسماء أجنبية ومتمصرة فى بعض فروع العمل فى الفيلم المصرى التى بدأت فعلا كما نعلم على أيدى الاجانب، وقبل أن يتولاها المصريون الذين عملوا معهم وتعلموا منهم.. فالتصوير فى «ليلة الدخلة» لكليليو... بينما المساعد هو المصرى على حسن.. ومدير الاضاءة : آرام.. وهى مهنة من الصعب فهم استقلالها عن مهمات المصور.. إلا إذا كان كليليو يقوم بالتصوير فقط تاركا توزيع الاضاءة لآرام، وهو اسم أرمنى كما هو واضح.. وكان للأرمن المقيمين فى مصر دور كبير فى كثير من المهن الفنية فى مصر وحتى منتصف الخمسينات..

وأمام إدارة الانتاج مثلا في عناوين هذا الفيلم، نرى اسمى السعيد صادق «المصرى وهيج كيفوركيان الأرمنى.. بينما مدير الإنتاج إميل يزبك.. ومهندس الصوت، كارل.. والتصوير والطبع والتحميض في استديو «نا صيبيان» حيث مدير المعامل فاهيه.. وارمناك..

فنحن نرى أنه في عام ١٩٥٠ كان استديو ناصيبيان الأرمنى هذا يستكمل عمليات تجهيز الأفلام بنفسه من تحميض وطبع.. وهو لا يزال قائما حتى الآن قريبا من محطة سكة حديد القاهرة بعدما تحول إلى «خرابة» مهجورة، وهو وكثير غيره من الاستديوهات التي أنشاها الأجانب، فلما دخلتها رؤوس الأموال السينمائية المصرية لم تضف إليها «طوبة» واحدة.. ثم جاء القطاع العام السينمائى الحكومى فأغلقها تماما بدلا من تطويرها وبناء غيرها.. وظلت هذه إحدى مآسى السينما المصرية حتى اليوم ..

فإذا ما دخلنا بعد هذه المقدمة الفاجعة - ولكن التى لابد منها - إلى تفاصيل الفيلم نفسه، فسوف نجد أنفسنا - ولا تؤاخذنى - أمام أشياء بالغة البلاهة.. ولكنها كانت تضحك الناس فى تلك الأيام ..

يبدو من مجموعة الأفلام التى تجمع بين اسماعيل ياسين وحسن فايق فى تلك الفترة أن القيمين عليها كانوا يحاولون صنع ثنائى كوميدى منهما معا، تقليدا لثنائيات لوريل وهاردى وابوت وكوستيللو التى كانت ناجحة جدا فى السينما الأميركية.. وكان حسن فايق بتكوينه الضخم نسبيا، هو هاردى العصبى دائما والذى يبدو هو القوى المسيطر على لوريل الضئيل - اسماعيل ياسين - الأكثر سذاجة والذى يوقعه دائما فى كثير من المآزق ..

فالثنائى هنا يحمل المواصفات نفسها.. من الشكل إلى الموضوع.. حسن فايق هو «الأسطى نايلون» الذى يعيش فى شقة واحدة مع زميله اسماعيل ياسين «الاسطى بلابيعو» وهما شابان اعزبان. يبدأ الفيلم بمقدمة طويلة عن مشاكلهما البيتية فى الطعام والبحث عن ملابس نظيفة وهما ليسا متزوجين.. واسماعيل ياسين لا يكف عن نصح حسن فايق بالزواج الذى يبدو الأخير رافضا له تماما، بل وكارها لجنس النساء كله .

ومثل لوريل الضئيل المسكين. يتولى «بلابيعو» شؤون البيت.. بينما هاردى - السمين الضخم الذى يمثله حسن فايق لا يكف عن الشخط والنطر والتوبيخ والقاء

الأوامر.. ونحن نسمع اسماعيل ياسين مثلا يقول أنه اشترى دجاجة بخمسة وعشرين قرشا.. ثم تستغرق عملية تنظيفها وطبخها نحو ربع ساعة على الشاشة - في المحاولات الكوميدية المعروفة لسلقها ووضع السكر عليها بدلا من الملح وأشياء من هذا القبيل - وينتهى موقف الأكل بالطبع بافساد كل شىء.. حيث يلقى حسن فايق بحساء الدجاجة فى وجه اسماعيل ياسين - وهذهً غلطة وقلة ذوق كانت شائعة فى الكوميديا السينمائية البدائية هذه وتصل أحيانا إلى درجة أن يبصق ممثلا فى وجه زميله. وكانت تترفع عنها طبعا سينما لوريل وهاردى - ثم ينتهى المشهد بنكتة لفظية كهذه ..

فحسن فايق ينهر اسماعيل ياسين على افساده الطبخة قائلا : بقى أنت بنى آدم أنت؟.

فيهز اسماعيل ياسين رأسه بطريقته العبيطة المعروفة قائلا : أمال إيه بنى سويف؟

ننتقل بعد ذلك مباشرة إلى «إيفيه» كوميدى آخر مستهلك فى الفيلم الكوميدى : السيارة الصغيرة «المهكعة» مفكوكة المفاصل التى لا تسير أبدا.. وإذا سارت فبألف مشكلة ومشكلة، وأحيانا تسير وحدها ! وهى هنا وبعد محاولات مضنية لتشغيلها تنطلق وحدها فعلا، وتسبقهما إلى دكان الحلاق الذى يعملان عنده.. «الخواجة موسكا» الذى يلعبه الممثل الضئيل المشهور حسن كامل.. وهو ثائر عليهما دائما لتأخيرهما فى الوصول، ولإفسادهما كالعادة لكل شىء.. وعلى الرغم من اننا نراه طول الوقت يطردهما من العمل.. فهما لا يتركانه أبدا.. ولا ندرى كيف!

ومن دون مناسبة، ينطلق الرصاص فى المحل.. ويدخل اثنان من رجال العصابات يلوحان بالمسدسات من أجل حلق ذقنهما وبسرعة.. ويدخل البوليس ليسأل عنهما فينكر الحلاقان.. ويخرج البوليس ببساطة وكأن شيئاً لم يحدث.. ثم ينهى الحلاقان «نايلون» و«بلابيعو» عملهما.. وبينما هما يركبان السيارة. يتناثر رذاذ الوحل من عجلها على فتاتين جميلتين سميحة توفيق وماجدة، فهاتان هما الشقيقتان اللتان لابد من أن يقع الشابان العبيطان فى حبهما من أول نظرة، لكى يكون هناك فيلم آخر من أفلام التخلف العقلى، حيث البطل عبيط لا يدرى شيئا عن أى شىء ولا يجيد صنع أى شىء إلا بعد تحويله إلى كارثة.. ومع ذلك تحبه وتصر عليه البنت الحلوة ..

المنطقى فى هذه الحالة السريعة من «الحب الكهربائى» فى أى فيلم فى الدنيا أن

يذهب الشابان ببساطة إلى عنوان الفتاتين ليخطباهما من الأسرة. لكن ازاى؟.. هل ينتهى الفيلم بهذه البساطة ومن دون ان يكون هناك مجال لسوء التفاهم التقليدى الذى يفجر الكوميديا ويطيل الاحداث بأى شكل ؟

يلجأ الشابان إلى الخاطبة لتذهب إلى العنوان المذكور لتخطب لهما بنتى «الخرطوشلى» أو «الخرطوشى».. لا أدرى بالضبط.. ولكن عبد الفتاح القصرى الممثل الكوميدى النادر في السينما المصرية.. والذى يعمل فى هذا الفيلم تاجرا للبنادق والسلاح فى دكان صغير، لذا لابد من أن يكون اسمه «الخرطوشى».. فتقوم الخاطبة وبسوء فهم، بخطبه ابنتيه القبيحتين جدا.. بدلا من ماجدة وسميحة توفيق ابنتى الأسرة التى تسكن فى الشقة المقابلة .

ولكى تكون هناك قصة.. ودراما.. فزوجة أب الفتاتين الجميلتين تدبر مؤامرة لتزويجهما من ابنى خالتها الشريرين ليفوزا بثروة ابيهما المريض.. وهذا الشابان ـ بالمصادفة ـ هما المجرمان اللذان رأيناهما منذ قليل يقتحمان دكان الحلاق «نايلون» و«بلابيعو» اختفاء من مطاردة البوليس.. ومن الصعب جدا ـ إن لم يكن مستحيلا ـ أن يتابع الانسان حكايات كهذه بكتابتها للقارئ.. فالمفروض أن أفهم أنا أولا لكى اجعلك تفهم أيضا.. فكيف بالله عليك أفهم أنا وأنت أشياء لا أعتقد أن ممثليها أنفسهم كانوا يفهمونها؟ فهم يؤدونها أمام الكاميرا فقط.. وأنت تراها على الشاشة فقط.. وأن تضحك بعد ذلك أو لاتضحك فهذه مشكلتك! ..

تستمر إجراءات الزواج الخاطئ الذى تدبره «الخاطبة» دون أن يكتشف أحد بالطبع سوء التفاهم فى اختيار العروسين.. ليس لأن التقاليد تمنع رؤية العريس للعروسة قبل «ليلة الدخلة» فقط. وإنما لأن بناء الفيلم كله يمكن أن ينهار فى الفصل الخامس على الأكثر لو اكتشف أحد الخطأ ولذلك يقام الفرح وتغنى المطربة وترقص الراقصة، وينفرد حسن فايق واسماعيل ياسين كل بعروسه فى حجرة مستقلة فى بيت أبيهما المعلم خرطوش ـ عبد الفتاح القصرى ـ ليكتشف كل منهما ان عروسه هى «بعبع مخيف» غير فتاته الجميلة تماما..

وهنا لابد من الهروب بالقفز من النوافذ، لكى تكون هناك المطاردة التى لابد منها بين المعلم خرطوش تاجر السلاح ورجاله الأشداء المرعبين وبين العريسين اللذين هربا من ابنتيه فى ليلة الزفاف.. وهو عار وشنار لا يمسحه إلا الدم ..

ولا يدرى أحد بالضبط كيف تنتهى هذه المطاردات دائما فى الفيلم المصرى إلى

ملهى ما،، يمكن تسميته احيانا «الكاباريه».. وأحيانا أخرى «التياترو».. ولكننا نجد شخصيات الفيلم تقتحم العرض الغنائى الراقص من دون أن يمنعهما أحد.. والعصابة غالبا ما تقتحم الصالة بل والمسرح نفسه من دون أن يعترض أحد أيضا.. وما يحدث هنا اشد غرابة.. فحسن فايق واسماعيل ياسين يجدان نفسيهما على المسرح وسط المغنيات والراقصات.. فيشتركان فى العرض نفسه من دون ان يعرفا عنه شيئاً.. والمذهل ان صاحب التياترو يعجب بهما جدا. ويكتشف فجأة انهما عباقرة الفن اللذين لابد من ان يوقع معهما العقد فورا ..

ومن السهل جدا بعد كوميديات كواليس المسرح التى تكررت في أفلام كثيرة، أن يكون الفيلم قد وصل الى هدفه الذى اراده : بعض كوميديا العبط.. وبعض الرقص والغناء.. وهنا يمكن حل أى سوء تفاهم فى ثانية فيعود كل شىء إلى مكانه الطبيعى.. والمأذون حاضر لتزويج هذا من تلك حسب ما هو مكتوب فى السيناريو.. لو كان هناك شىء مكتوب أصلاً ..

ولكن ما هو جدير بالكتابة حقا بعد أربعين سنة من «ليلة الدخلة» هو أن هذا نوع السينما التى خلقت نجوما كبارا عاشوا بعد ذلك نصف قرن.. وأن آباءنا كانوا يضحكون .

- مجلة « فن » - السنة ٢- العدد ٢٤ ١٦ / ٧ / ١٩٩٠ .

« جزيرة الشيطان »
تحت الماء وفوقه المهم هو السينما الجيدة !

فى فيلمهم الأول **«جحيم تحت الماء»** كانت القيمة الأولى التى قدمها لنا نادر جلال مخرجا وسعيد شيمى مصوراً وسمير صبرى منتجاً هى تجربة النزول تحت الماء للتصوير لأول مرة بالاستعانة بخبرة مهندس السينما المصرية العبقرى اوهان الذى جعل هذا ممكناً على المستوى الآلى أو الميكانيكى.. وكانت هذه هى القيمة التى رحبنا بها أساساً فى هذا الفيلم بغض النظر عما حدث فيه تحت الماء أو حتى فوقه.. فلقد كنا أحوج ما نكون لأى مغامرة أو تجربة جديدة مثيرة تتقدم بها السينما المصرية ولو خطوة على المستوى التكنيكى أو الميكانيكى وأيا كان الموضوع.. بعد أن تجمدت أدوات هذه السينما وأساليبها الفنية وتحجرت عند نفس اسلوب توجو مزراحى ومحمود ذو الفقار مثلا.. بل وعلى أسوأ. لأن العناية الإنتاجية السخية وجماهيرية الممثلين كانت تخدم هذه السينما القديمة أكثر.. ولذلك افتقدنا التطوير والتجديد والخيال فى أساليب مخرجينا فى نفس الوقت الذى تجمدت أيضا معداتنا المتخلفة العاجزة التى انتهى عمرها الافتراضى ولم تعد تدخل أو تضاف إلى العملية السينمائية فى مصر «ماكينة» واحدة جديدة من أى نوع بينما نرى تكنولوجيا السينما فى العالم كله تقدما رهيبا يتيح لأى مخرج تحقيق أى خيال مجنون يخطر بباله .

وواضح أننى أتحدث هنا عن الجانب الميكانيكى فقط من السينما وليس عن الموضوعات.. ومع إدراكى الكامل لأنه ليس فى السينما شىء اسمه الماكينات وشىء آخر اسمه الموضوعات يمكن فصل احدهما عن الآخر.. وستظل قيمة كل فيلم فى

النهاية هي ما الذى قلته لمشاهديك بهذه الماكينات.. ولا أحد يريد من السينما المصرية مثلا أن تتحدث عن غزو الفضاء وحرب النجوم فى الوقت الذى لا تتحدث فيه حتى عما يحدث على الأرض فى شبرا.. وباب الخلق.. ولكن عندما تصل حال أفلامنا إلى أنه لا موضوعات ولا ماكينات ولا تجديد ولا خيال أو ابتكار فى أى شىء.. فإننا نكون فى عرض كل من يضيف لنا كاميرا جديدة أو عدسة جديدة أو أى شىء يتحرك فى أى أتجاه فى هذه البحيرة الراكدة الآسنة.. وهذا هو سر حماسنا الشديد لإجتهاد شباب السينما الجدد - نسبيا - مثل محمد خان وعاطف الطيب ورأفت الميهى وخيرى بشارة وداود عبد السيد وشريف عرفه وماهر عواد الذين يحاولون فعلا الخروج على القوالب التقليدية الجامدة فى الشكل والمضمون معا وايا كانت درجة ترحيبنا بأسلوب هذا أو ذاك.. فنحن نريد أولا للأشياء أن تتحرك.. وبعد ذلك نحاسبها : تتحرك فى اى اتجاه .

فى هذه الحدود تحمسنا حماسا شديدا لتجربة التصوير تحت الماء لأول مرة فى فيلم «**جحيم تحت الماء**» رغم سخافة مسألة الكنوز المختفية فى أعماق البحار التى تتصارع عليها العصابات والتى لا نتصور أبدا أنها يمكن أن تحدث فى مصر حيث لا كنوز أصلا حتى فوق الماء.. ولكنها مغامرة سينمائية جريئة كان يجب أن يقدم عليها أحد وكان يستحق أن نحييه.. ومن حق صانعيها أن يستثمروا نجاحها ليكرروه فى فيلم أو فيلمين آخرين ولكن بشرط ألا تصبح «هوجة» جديدة كما حدث بالفعل ليقلدها التجار والببغاوات فاقدو الموهبة والابتكار.. لنكتشف فجأة أن كل أنشطة الحياة المصرية قد انقلبت إلى تحت الماء وأن الكنوز ما شاء الله متوافرة جدا فى أعماق الغردقة أو شرم الشيخ وأنها فى انتظار فقط كل ما يلبس «بدلة غطس» وانبوبة أكسجين لينزل وينتشلها من سمير صبرى إلى عادل إمام ويحيى الفخرانى وحتى يسرا ومعالى زايد بل والمسلسل الذى سموه «أبدا لم يكن مسلسلا».. وسوف يجىء الدور طبعا على يونس شلبى وسعيد صالح. ولا استبعد أن أرى قريبا كباريه تحت الماء ترقص فيه نجوى فؤاد بانبوبة الأكسجين حيث تتفق العصابة على تهريب البضاعة بقيادة محمود المليجى .

ولكن تظل تجربة نادر جلال وسعيد شيمى الثانية فى «**جزيرة الشيطان**» جديرة بالاحترام لأن لهما الفضل الأول فى الابتكار والتدريب الشاق والإخلاص الشديد لتجربة تحمسا لها بجدية وتعبا من أجلها ليقلدها الجميع بعد ذلك.. ثم لأنهما

يقدمان عملهما بأعلى مستوى فنى فى الاخراج والتصوير تحت الماء ـ الماء بكل مشاكله التكنيكية فى الإضاءة والألوان والعدسات التى يحملها سعيد شيمى بمفرده وسط التخلف المخيف فى امكانيات السينما الذى نعرفه ـ وتكون النتيجة فى النهاية عملا لا يقل بحال عن المستوى العالمى الذى نراه فى هذا النوع من الأفلام ـ الذى اعترف باننى لا أستريح له كثيرا لأننى مازلت أفضل أفلام فوق الماء وعن ناس عاديين .

وعن موضوع «جزيرة الشيطان» مثلا فلست أعتقد أن هناك سفينة غارقة منذ خمس وعشرين سنة وبها كنز من الذهب تسعى وراءه عصابة جبارة بقيادة مصطفى متولى وفى نفس الوقت يمكن أن يسعى الساذج والبخيل أحمد راتب بالذهاب معها إلى المغامرة فيتحول الجميع فجأة الى غواصين ومغامرين مهرة لا ينقصهم فقط إلا جيمس بوند الذى هو عادل إمام طبعا وراءه يسرا المدرسة الشابة العادية جدا بحيث تترك كل حياتها وعملها وأهلها وتقنع خطيبها حاتم ذو الفقار وجارها المدرس ليقودهم إلى الكنز بنجاح كبير يهزمون فيه العصابة.. فى اعتقادى الشخصى أن هذه ليست سوى قصص أطفال نتسلى فيها بعوالم جديدة على السينما المصرية مثل مشاهدة ما تحت الماء نفسها والاسماك الملونة والسفن الغارقة والجزر الوحشية الجميلة ثم المطاردات والانفجارات بالطبع.. ولكن علينا ان نناقش كل شىء فى حدوده التى لا يدعى غيرها.. فهو فيلم مغامرات فعلا ولكن في أجواء جديدة وجيدة الصنع إلى أقصى حد.. ولقد تذكرت على الفور فيلما فرنسيا ضخما جدا أنفقوا عليه ببذخ هو **«الازرق الكبير»** الذى اختاروه بثقة شديدة فيلما لافتتاح مهرجان كان منذ عدة سنوات وكانت قصته أسخف بكثير من مغامرة **«جزيرة الشيطان»** الذى لم يكن أقل منه فنيا بحال من الأحوال ـ وبلا مبالغة ـ رغم الإمكانات الهائلة التى نعرفها للفيلم الفرنسى والتى لم يتوافر عشرها بالطبع للفيلم المصرى .

لقد كان نادر جلال فى أحسن حالاته كحرفى متمكن فعلا فى هذا النوع من أفلام الحركة والمغامرة الذى يثبت مع كل فيلم أنه أصبح أبرع مخرجيه فعلا وأكثرهم إخلاصا واجتهادا واهتماما بكل تفاصيل الصورة والحركة وتدفقها وإيقاع الإثارة التى تمسك باهتمام المتفرج وهو أهم شروط هذا النوع من السينما.. خاصة وهو يدخل هذه المرة مجال الأعماق التى تفرض ـ على مخرج مصرى بالتحديد ـ آلاف المشاكل التكنيكية الجديدة التى لابد من العثور لها على حل .

ونفس الشيء يقال عن المصور سعيد شيمى بل ربما بصعوبة أكثر.. لأنه يكون عليه هو أن يحقق تصورات المخرج بالعثور أيضا على حلول لمشاكل الاضاءة والألوان وحركة الكاميرا والعدسات لعالم ما تحت الماء المختلف تماما عن التصوير العادى.. خاصة مع افتقاد الامكانات الآلية التي أصبحت متوافرة الآن لأى مصور فى العالم ويمكن ان تحل له كثيرا من المشاكل التى على المصور المصرى ان يعثر لها على البدائل بنفسه.. وسيظل لسعيد شيمى فضل السبق بدخول هذا المجال بجرأة وبحب شديد لمهنة عمره : السينما.. بل أن العين الفاحصة التى لا تنساق فقط الى مشاهد ما تحت الماء.. لابد أن تلاحظ أيضا أنه فى المشاهد العادية لما فوق الماء كان سعيد شيمى فى أحسن حالاته من حيث توفير الاضاءة المناسبة لليل والنهار والداخل والخارج ومستوى لون الصورة وبعض حركات الكاميرا الصعبة جدا المحمولة باليد سواء بالسرعة أو بالبطء والتى توحى بانها حركة ميكانيكية ـ كرين أو شاريوه وهو ما تخصص فيه هذا المصور ببراعة .

ولقد وجدت نفسى أفكر وأنا أشاهد هذا الفيلم فى إحتمال عرضه فى الخارج سواء فى مهرجان أو عرض تجارى.. فوجدت أنه يمكن أن يلقى استجابة كاملة من المتفرج الغربى خاصة وهو يرى أجواء جديدة عن بلد لا يعرفه فلديهم أفلام كثيرة تنجح رغم أنها أقل منه فعلا .

إن «جزيرة الشيطان» هو بكل مقياس فيلم مصرى على مستوى تكنيكى متقدم جدا ومعقول وخال من أى رخص أو ابتذال.. والصراع فيه نفسه مقبول من العقلية الغربية ـ بل ان صراعات ستيفن سبيلبرج التى تكتسح العالم أكثر هيافة وخبثا ـ والشخصيات فى جزيرة الشيطان» منطقية ومعقولة بالخير والشرير فيها.. والممثلون فى أحسن حالاتها : عادل إمام هذا العبقرى القادر على اقناعنا بأى موقف وبأى تعبير.. الذى يميتنا من الضحك فى مشهد من السخرية من مأكولات البحر.. بنفس السلاسة التي يأخذ بها قلوبنا فى مشهد مكاشفته ليسرا بهمومه على شاطئ البحر ليلا.. فهذا مشهد لا يقدر عليه الا ممثل كبير حقا.. ويسرا نفسها قطعة من الحياة والحرارة والانفعال ولعلها أفضل ممثلاتنا الآن.. وأحمد راتب الذى عندما يكون هو بسمة الفيلم الدائمة مع أن معه عادل إمام فهذه شهادة وحدها لممثل متمكن.. وحتى نهى العمروسى وجمال اسماعيل ومصطفى متولى فى حدود أدوارهم الصغيرة.. وأى مشاعد غربى يمكن أن يتابع هذه الشخصيات كلها باستمتاع واقتناع إلى أن

وصلنا إلى مشهد ذهاب عادل إمام ونهى العمروسى وحدهما إلى منجم مهجور لسرقة بعض المتفجرات لكسر باب السفينة الغارقة والحصول على الذهب.. بعد ان تدهشنا أولا براعة ديكور المنجم الذى صممه فنان موهوب فعلا هو غسان سالم حتى لا نصدق أنه ديكور.. يفقد الفيلم منطقه المعقول ويدخل فجأة وبلا سابق انذار فى منطقة البلاهة.. فإذا بعادل إمام يضرب وحده عصابة من اربعين «شحط» على الأقل... ويتخلص ببساطة شديدة من مجموعة بعد مجموعة.. ويطيح بكل من يصادفه فى منجم طويل جدا يضرب هذا على وجهه وذاك على قفاه.. وكل «حيطة» والأخرى من هؤلاء الأشرار ينظر له فى خشوع وانتظار وكأنه يقول «اضرب يا عادل بيه!» إلى أن نصل إلى حكاية «المطرقة» الضخمة التى يضرب بها الجميع وتطير فى الهواء لتهبط فى يده بالضبط فنحس أننا أمام أفلام شارلى شابلن أو باستر كيتون الكوميدية الصامتة ولا بأس طبعا من أن نصنع مشهدا من أفلام «ميكى ماوس» لنضحك به العيال.. ولكن بشرط ألا نفسد به منطق الفيلم المعقول كله ومن باب «الطفاسة» فالفيلم مثير وممتع بما يكفى ولم يكن بحاجة إلى هذا المشهد الهزلى.. وهنا سيندهش المتفرج الغربى ويحس أن هؤلاء الناس إما فقدوا عقولهم فجأة.. وإما يسخرون منه شخصيا حين يعتبرونه طفلا.. وهنا يكون على عادل إمام أن يقرر، كيف يحب أن يقدم نفسه للناس : إنديانا جونز.. أم عادل إمام الحقيقى البسيط الرائع؟ وسوف نظل نحن نكرر هذه الملاحظة مهما سخر منها. لأننا نحبه! .

– مجلة الإذاعة والتليفزيون – ٢١ / ٧ / ١٩٩٠ .

فترة «الثلاثيات» فى الأفلام العربية سذاجة متقنة

بدأ اهتمامى بهذا الفيلم منذ تذكرى أن موجة «الثلاثيات» كانت جزءاً مهماً من اهتمامات شبابنا المبكر بالسينما، فلقد جاءت فترة كان كل شىء فى الأفلام العربية المصرية «بالثلاثة».. دعك من مسألة «الشياطين» فهى من أحب الكلمات وأكثرها انتشاراً فى عناوين أفلامنا وحتى الآن.. فلا أدرى من الذى أشاع بين صناع الأفلام من مخرجين ومنتجين، أن الجمهور يحب جداً أن يكون الشيطان بطلاً لفيلم.. حتى أن الترجمة التجارية لكل أفلام جيمس بوند مثلاً عندما تعرض فى مصر، لابد من أن تكون فيها كلمة «الشياطين».. والتفسير «البرىء» هو أنها كلمة توحى للمتفرج البسيط بأن الفيلم لابد وأن يحفل بالضرب والمغامرات.. فمن هو صاحب هذا التصور الساذج بأن الشيطان يضرب ويغامر؟!

ومن الصعب مع ذلك تتبع أصل كلمة «الشيطان» أو «الشياطين» فى تاريخ السينما المصرية.. ولكن تتبع سلسلة أفلام الثلاثيات: أى **«الشياطين الثلاثة»** – **«الأشقياء الثلاثة»** – إلخ.. أسهل بكثير، فضلاً عن الأفلام التى تنقسم إلى ثلاث قصص منفصلة والتى عرفتها السينما المصرية فى فترة من الفترات، من الأفلام المعروفة أيضاً فى السينما العالمية. حتى أن فيللينى العبقرى الإيطالى نفسه أخرج مرة ثلث فيلم.. ولكنى أكاد أجزم أنه باستثناء **«الفرسان الثلاثة»**.. فلم تكن هناك سينما استخدمت هذه الثلاثيات أكثر من السينما العربية المصرية، وبالذات فى مرحلة الستينيات!

والهدف تجارى فيما أعتقد.. لأن إسناد البطولة أو توزيعها بين ثلاثة ممثلين يتقاسمون أحداث الفيلم.. هو أفضل بكثير من الاقتصار على ممثل واحد مهما كان ثقله الجماهيرى، لأن اختلاف شخصية وأسلوب كل بطل يضمن إقبال جمهوره

الخاص مع جمهور البطلين الآخرين.. خاصة عندما يكون أحدهم مشهوراً بالقوة والمغامرة مثلاً.. والثانى أقرب إلى العقل.. والثالث ممثلاً كوميدياً يخفف من حدة العنف والحركة.. فتكتمل كل عناصر النجاح التجارى بالنسبة لكل الأذواق..

والمخرج الإيطالى الراحل سيرجو ليونى مثلاً الذى عرف بنقله أفلام «الكابوى» الأمريكية إلى إيطاليا فيما سمى «بالويسترن الاسباكيتى» لجأ بنفسه إلى شىء مثل ذلك فى فيلمه الشهير **«الطيب الشرس والقبيح»**.. فالتنويع بين ثلاثة نماذج مختلفة من الشخصيات يلعبها ثلاثة ممثلين لكل منهم ملامحه وأسلوبه المختلف.. يضيف حيوية وتنوعاً على خطوط الصراع فى الفيلم..

واختيار فيلم **«الشياطين الثلاثة»** بالذات كنموذج لأفلام الثلاثيات هذه، مرده أن مخرجه حسام الدين مصطفى هو أكثر من تنتسب إليه هذه الأفلام من بين كل المخرجين.. وتتابع تواريخ الأفلام المشابهة يؤكد أن الآخرين كانوا يقلدونه بعد ذلك..

فيما استطعت أن أصل إليه من تاريخ الأفلام. نكتشف أن حسام الدين مصطفى هو الذى بدأ هذه السلسلة من الثلاثيات عام ١٩٦٢ بفيلم **«الأشقياء الثلاثة»** الذى لعبت بطولته سعاد حسنى أمام شكرى سرحان وأحمد رمزى.. ثم اتبعه بفيلمنا هذا **«الشياطين الثلاثة»** عام ٦٤، ليقلده المخرج محمود فريد فى العام نفسه بفيلم **«العزاب الثلاثة»** الذى لعبته سعاد حسنى أيضاً أمام حسن يوسف الذى كان نجماً متألقاً فى الستينيات. ويبدو أنهم استعانوا به وبسعاد حسنى «لتلميع» المطرب عادل مأمون الذى قفز اسمه فجأة فى ساحة الغناء فى ذلك الوقت مقلداً عبد الوهاب.. ثم حاولوا كالعادة «الزج به» فى السينما بطلاً لفيلم **«ألمظ وعبده الحامولى»** أمام المطربة الجديدة حينذاك وردة الجزائرية.. ولكنه اختفى تماماً من السينما ومن الغناء معاً وفى لمح البصر.. ربما لأنه كان مقلداً لعبد الوهاب..

وفى عام ٦٥ عاد حسام الدين مصطفى إلى ثلاثياته بفيلم **«المغامرون الثلاثة»** بسعاد حسنى أيضاً وأحمد رمزى وحسن يوسف.. ليعود محمود فريد لتقليده فى **«العقلاء الثلاثة»** برشدى أباظة وأحمد رمزى وسميرة أحمد، وليخرج محمود ذو الفقار فى العام نفسه **«الثلاثة يحبونها»**.. بسعاد حسنى وحسن يوسف ويوسف شعبان!..

وهكذا.. وفى عام واحد هناك «ثلاث ثلاثيات».. وموجة أو ظاهرة تقليد الأفلام المصرية لبعضها حتى فى العناوين.. وفى العام ذاته.. وهذا دليل إفلاس تاريخى

دائم ومكرر، حتى فى الأسماء!. وهى ظاهرة تستحق دراسة خاصة ستثير كثيراً من الدهشة التى تؤكد البلاهة!

وفى العام التالى، ١٩٦٦ كان غريباً أن لا يقدم صاحب الثلاثيات حسام الدين مصطفى أى ثلاثة!! بينما يواصل الآخرون استخدام العنوان نفسه.. فهناك **«الأصدقاء الثلاثة»** الذى أخرجه أحمد ضياء الدين بأحمد رمزى وحسن يوسف ونبيلة عبيد.. ثم هناك **«ثلاثة لصوص»** وهو ثلاث قصص مستقلة بثلاثة مخرجين: فطين عبد الوهاب وحسن الإمام وكمال الشيخ.

وفى عام ١٩٦٨ يخرج محمود ذو الفقار **«حكاية ثلاث بنات»** لسعاد حسنى وشمس البارودى، ولا أدرى من الثالثة، أمام حسن يوسف وعماد حمدى، ليعود حسام الدين مصطفى إلى نوع أفلامه المفضل بـ **«المساجين الثلاثة»** وهم رشدى أباظة ومحمد عوض.. واحد للضرب والآخر للضحك.. ولا تكتب القوائم من الثالث!.. ولكن «الجمال» تتكفل به شمس البارودى ونوال أبو الفتوح..!

وفى العالم التالى، ١٩٦٩ يقدم حسام **«الشجعان الثلاثة»** برشدى أباظة وإبراهيم خان وشمس البارودى، و **«هى والشياطين»** – ولكن من دون «ثلاثة».. بأحمد رمزى وعادل أدهم وشمس البارودى أيضاً..

ولأن الشيطان أو الشياطين كانت تستحوذ على تفكيره السينمائى فيما يبدو، فهو يقدم فى العام ذاته **«ابن الشيطان»** بطولة فريد شوقى ومحمود المليجى أمام نجلاء فتحى ونعمت مختار.. ونلاحظ أنه جعله شيطاناً واحداً هذه المرة وليس ثلاثة.. لحسن الحظ..!

وأعتقد أن حسام الدين مصطفى تخلص من الشياطين نهائياً عام ١٩٧٣ بفيلم **«الشياطين فى أجازة»** الذى لعبه حسن يوسف ومحمد عوض أمام لبلبة وسهير رمزى.. ويبدو أنها كانت أجازة مفتوحة امتدت حتى الآن. لأن قائمة أفلام حسام الدين مصطفى تخلو بعد ذلك تماماً من أية شياطين أو ثلاثيات.. بل إننا نستطيع أن نقول إنه على الرغم من أن «الشياطين» بقى يطل برأسه بين حين وآخر فى عناوين أفلامنا، فالأكيد أن الثلاثيات اختفت تماماً منذ ذلك التاريخ.. وبعدما كان آخر من استخدمها عدا حسام هو المخرج حسن الصيفى عام ٩٧٠– أى قبل فيلم حسام بثلاث سنوات – فى فيلم **«المجانين الثلاثة»**، ومنير التونى مخرج التليفزيون – الذى قدم عدة أفلام سينمائية – فى فيلم «الكدابين الثلاثة» وهم، طبقاً لنظرية التنوع:

حسن يوسف وأمين الهنيدى وعبد المنعم إبراهيم...

فحسام الدين مصطفى إذن «هو ملك الثلاثيات» بلا منازع.. فله خمسة أفلام: «الأشقياء الثلاثة» - «الشياطين الثلاثة» - «المغامرون الثلاثة» - «المساجين الثلاثة» - «الشجعان الثلاثة».. هذا طبعاً غير أفلامه التى ذكرتها عن الشيطان أو «الشياطين» الذين ليسوا ثلاثة..

ويبدأ **«الشياطين الثلاثة»** عن قصة لوسيان لامبير وسيناريو وحوار بهجت قمر وكامل عبد السلام، فى محجر فى الجبل حيث يقضى السجناء عقوبتهم الشاقة بتكسير الأحجار.. ونتعرف بينهم إلى أبطالنا الثلاثة: رشدى أباظة وأحمد رمزى وحسن يوسف.. وكان كل منهم فى ذلك الوقت نجماً للحركة والعنف والمغامرة.. ويقصد حسام الدين مصطفى بالطبع من تجميعهم معاً تكثيف كمية المغامرة لجذب جمهور كل منهم معه كما قلنا.. ويجىء التنويع والتباين بينهم ليس من خلال صراعهم معاً أو اختلاف دور أو طابع تمثيل كل منهم عن الآخر.. فالثلاثة فى الواقع أصدقاء ولا تناقض بينهم، بل أنهم على العكس يسعون إلى هدف واحد.. ولكن ما يميز كلا منهم عن الآخر هو طبيعة الشخصية المرسومة له.. فرشدى أباظة على الرغم من قوة بنيته التى تجعله «الفتوة الرئيسى» فى الفيلم، إلا أنه شخص ساذج طيب القلب أقرب إلى البراءة.. فهو مندفع، قليل الخبرات فى الحياة والعلاقات الاجتماعية، وما أسهل أن يستخدم يديه بلا تفكير.. فكأنه العملاق الأحمق ضخم الجثة صغير العقل.. بينما يلعب حسن يوسف، أقلهم حجماً.. دور العقل الذى يكبح جماح هذا الاندفاع، الذى يسخر من حماقة زميله ويشتمه باستمرار.. أما أحمد رمزى فهو القوى أيضاً ولكن بقدر من العقل والرومانسية، فضلاً عن أنه هو «العاشق» أو «الحبيب» - كما كنا نسمى البطل الذى يحب البطلة فى تلك الأيام - والذى تدور من أجل قصة حبه كل معارك الآخرين بعد ذلك..

وفى مشاهد ما قبل العناوين - «الافان تيتر» - نرى الثلاثة يكسرون أحجار الجبل تحت حرارة الشمس وفى مجموعة لا حصر لها من لقطات «الزوم»، حيث تنتقل الكاميرا بسرعة من المنظر العام أو الكبير، إلى تفصيله أكبر وأوضح لهذا السجين أو ذاك.. وكان حسام الدين مصطفى مشهوراً فى تلك المرحلة من بداية عمله السينمائى، ولدى عودته من أميركا بالإكثار من استخدام عدسة «الزوم» هذه، بمناسبة ومن دون مناسبة ولمجرد أنه كان مبهوراً بها فيما يبدو كأكتشاف تكنولوجى

خطير عاد به من أمريكا..

ونفهم أن المساجين الثلاثة هم رشدى أباظة «سعداوى العقر».. الذى كان يعمل حداداً قبل أن يدخل السجن.. وأحمد رمزى «عزب» الذى كان سائق لورى ينقل الأسماك فى السويس، لحساب المعلم عبد العليم خطاب الذى يتستر وراء الصيد لتجارة المخدرات.. بينما كان حسن يوسف «فتوخ» يعمل عند صاحب مقهى يستخدمه فى توزيع المخدرات أيضاً.. فالمخدرات قديمة جداً فى السينما المصرية إذن، ومنذ ٢٦ سنة هى عمر هذا الفيلم.

وفى السجن، يصبح الشبان الثلاثة أصدقاء جداً.. ولأنهم «جدعان» جداً أيضاً بالمفهوم الشعبى، يربطهم الوفاء والإخلاص إلى أقصى حد. حتى أنهم عندما تنتهى فترة عقوبتهم فى يوم واحد - لا ندرى كيف - يقررون أن يبدأوا حياتهم الجديدة معاً، فلا يفارق أحدهم الآخر بعد ذلك..

ويعجب الضمير الشعبى المصرى جداً بهذه المعانى: صداقة الرجال التى هى أقوى و«أجدع» من أى علاقة بين أى رجل وامرأة.. والمشاركة فى السراء والضراء.. أو ما يسمى «الحلوة والمرة» وتضحية كل صديق بأى شىء من أجل صديقه ومهما كان الثمن.. وهذه قيم قديمة جداً فى السينما المصرية، بل وفى سينما «الكابوى» الأميركية نفسها حيث العالم هو عالم رجال أولاً.. والصراعات صراعات رجال.. وصداقة الرجل للرجل فى عالم قاس وملىء بالتحديات هى أقدس قيمة من قيم البطولة..

وهنا نستطيع أن نقول إن «الشياطين الثلاثة» - بل وكل ثلاثيات حسام الدين مصطفى الأخرى حتى ما يميل إلى الكوميديا منها - هى أقرب إلى أفلام «الكابوى» المصرة، حيث نجد فيها كل تقاليد رعاة البقر البطولية، وحيث يسمح هذا النوع أصلاً من أفلام «صداقات الرجال» بالاتفاق بإخلاص حول هدف واحد، وضد عدو شرير مشترك، فتكون هناك فرصة لأكبر قدر من أعمال الحركة والمغامرة، ولهفة كل صديق على إنقاذ الآخر.

بعد خروجهم من السجن يصحبهم فتوح - حسن يوسف - إلى المقهى الذى كان يعمل به، فإذا بصاحبه يحاول أن يغريه بالعودة إلى العمل فى المخدرات كما كان.. ولكن الشباب الثلاثة قرروا التوبة وبدء حياة جديدة شريفة تماماً.. وهذا ما يضاعف من إعجاب المشاهد بهم بالطبع، والتعاطف مع كل معاركهم بعد ذلك.. ويندفع

سعداوى العملاق الفظ – رشدى أباظة – كعادته، رافضاً انزلاق صديقه حسن يوسف إلى الحرام من جديد حتى يكاد يضرب صاحب المقهى، لولا أن أوقفه حسن يوسف قائلاً عبارته التى لا يتوقف عن تكرارها طوال الفيلم: «الله يخرب بيتك.. حتودينى فى داهية»!

ويحزم الشبان الثلاثة أمرهم على الذهاب مع عزب – أحمد رمزى – إلى مدينته السويس، حيث كان يعمل، وحيث فرص العمل فى صيد السمك أوفر من القاهرة.. ويحمل كل منهم «*خلجاته*» فى حقيبة صغيرة ويركبون أتوبيس السويس حيث يحدث موقف كوميدى يخفف من حدة التوتر.. فحسن يوسف الشقى كعادته، يجلس إلى جوار راكبة حسناء يبدأ فى مغازلتها.. فتستجيب.. ولكن رشدى أباظة «القفل المتهور» الذى يركب خلفه، يتدخل بلا مناسبة متبرعاً بأن يقول للفتاة أنهم خارجون من السجن لتوهم، وذاهبون للبحث عن حظهم فى السويس.. فيفسد كل شيء طبعاً..

وبينما تنكمش الفتاة مذعورة.. يتمتم حسن يوسف كالعادة «الله يخرب بيتك»..

مثل هذه اللمسات الكوميدية المخففة من حدة الدراما هى من إضافة الكاتب الراحل بهجت قمر، فيما أعتقد، الذى كان بارعاً فى خلق المشهد الكوميدى وحواره السلبى.. وهى لمسات السيناريو والحوار التى تضفى الحيوية والحرارة على قصة لوسيان لامبير – وهو أحد الأجانب المتمصرين الذين شاركوا فى كتابة بعض الأفلام المصرية فى تلك الفترة – وهى القصة التى يبدو واضحاً من خطوطها العامة أنها من أصل أجنبى..

فى السويس نعرف أن هناك قصة قديمة أدت إلى الزج بأحمد رمزى – عزب – بالسجن ظلماً.. فالمعلم عبد الرازق «عبد العليم خطاب» يحتكر نقل السمك الذى يصيده صيادو السويس إلى القاهرة فى سياراته الكبيرة.. وعندما فكر عزب فى شراء «لورى» خاص به حرقه رجال عبد الرازق ولفقوا له تهمة ما أدخلته السجن حتى لا يتجرأ أحد على مزاحمة المعلم الكبير فى عمله، الذى نكتشف بعد قليل أنه يتستر خلف هذا العمل لتهريب المخدرات وسط شحنات السمك من السويس إلى كبار تجار القاهرة..

والمعلم عبد الرازق هذا هو الشرير التقليدى، زعيم العصابة التى تسيطر على كل شيء. وتضرب له – أو تقتل – كل من يفكر فى العصيان... وعودة هذا الشاب المشاغب أحمد رمزى بعد خروجه من السجن ومعه شابان لا تبشر ملامحهما بالخير

أيضاً، تنذر عبد الرازق هذا بعودة المتاعب من جديد، لا سيما أن الشابين - رشدى أباظة وحسن يوسف - يدعيان أنهما من كبار «المعلمين» فى تجارة الأسماك فى الاسكندرية..

وبينما نفهم أن أحمد رمزى يحب قريبته الحسناء زينب التى تمثلها نوال أبو الفتوح إحدى فتيات الإغراء فى ذلك الوقت - ١٩٦٤ - فتعرف على فاتنة إغراءات أخرى ذائعة الصمت فى سينما الستينيات برلنتى عبد الحميد.. المعلمة حمدية صاحبة المقهى الشعبى التقليدى الذى يرتاده الصيادون، وصاحبة «البلنصات» - وهى مراكب صيد - والتى تشترك مع المعلم الكبير عبد الرازق فى صيد الأسماك ونقلها.

وبينما يستأنف أحمد رمزى قصة حبه البرئ لزينب.. تقع المعلمة حمدية على الفور ومن أول نظرة فى حب رشدى أباظة.. فالمسألة مسألة عضلات - وفتوة فى الأساس - «وكل فولة ولها كيال» حسب المفهوم الشعبى.. ومثل فتنة وأنوثة برلنتى عبد الحميد المتفجرة، ليس لها أقل من فتونة وجدعنة رشدى أباظة..

وتسير المسائل على ما يرام والشبان الثلاثة يواجهون جبروت المعلم عبد الرازق وينتقمون منه لما فعله فى عزب وفى الصيادين المساكين كلهم، ويتصدون له ويحدون من جبروته «باللورى» الذى يحملون فيه السمك لحساب المعلمة حمدية.. والثلاثة -لأنهم شياطين طبعاً - قادرون على ضرب عصابة عبد الرازق فى كل مرة.. إلى أن ينجح المعلم فى دس المخدرات فى لورى المعلمة حمدية وسط الأسماك، فيتصور رشدى أباظة أن المعلمة كانت تخدعهم وتورطهم فى تهريب المخدرات.. فيضربها «القلمين» اللازمين لتأديب أى امرأة فى الفيلم المصرى، وإلى أن تثبت براءتها وحبها من خلال دموعها.. فتعود برلنتى إلى رشدى.. وزينب إلى أحمد رمزى.. ويتفرج حسن يوسف ضاحكاً على سعادة الجميع.

المهم هو مستوى الإتقان فى تنفيذ المطاردات والمعارك، حيث كان حسام الدين مصطفى بارعاً فى هذا النوع من أفلام الحركة فعلاً.. وحيث كان كل شىء صادقاً ومتقناً ومخدوماً مهما كان ساذجاً.. وليتها دامت.. هذه السذاجة.

مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٢٥ - ١٩٩٠/٧/٢٣.

«اللعب مع الكبار»

شريف عرفة ١٩٩١

في فيلم «**اللعب مع الكبار**» مشهد يؤكد - إذا كانت المسألة فى حاجة إلى أى تأكيد - أن عادل إمام ممثل متمكن جدا على المستوى الحرفى، متمكن من أدواته جيدا ويسيطر عليها تماما، وأهم من ذلك يعرف كيف يستخدمها... فى هذا المشهد تكون مسئوليته فى مباحث أمن الدولة التى تحقق معه فى مصدر المعلومات الخطيرة التى أبلغها لها ... قد انتقلت من حسين فهمى الضابط اللطيف المتفهم، الذى عقد معه نوعا من الصداقة.. إلى مصطفى متولى الضابط الآخر الشرس، والذى يريد استخلاص الأسرار منه بسرعة وبعنف... فيسأله كيف عرف بالجرائم التى أبلغ بها البوليس قبل وقوعها، ويجيب عادل إمام بنفس ما قاله للضابط السابق.. وهو أنه كان يحلم بها قبل وقوعها.. ولأنها إجابة هزلية بمنطق البوليس، فإن الضابط مصطفى متولى يصفعه بعنف شديد الشراسة، يفاجئه تماما بعد التدليل الذى اعتاده من الضابط الآخر حسين فهمى.

تعبير الصدمة... ثم الألم والمهانة المفاجئة... والتفكير السريع فى رد الفعل الممكن فى موقف كهذا، وبالنسبة لشخصية متمردة وغير منضبطة تماما مثل شخصية «حسن بهلول» - لاحظ اختيار الاسم - التى يلعبها عادل إمام... فهل يثور على هذا الضابط الشرس الذى جرح كرامته مع علمه بأن النتيجة محسومة مقدما، لأن المعركة غير متكافئة بأى مقياس؟.. أم هل يبتلع الإهانة إذن ويسكت، وهو الذى يجسد نموذج «الصايع النبيل» الذى لا يملك إلا كبرياءه؟ كل هذه المشاعر المتضاربة فى لحظة واحدة مريرة وخاطفة... يلخصها عادل إمام فى هذا التعبير العبقرى

بمجرد نظرة الدهشة والإنكسار فى عينيه فقط... ولكن مع عدم الاستعداد للتسليم رغم ذلك.

فالضابط الذى لم يقتنع بمسألة الحلم يعود فيكرر السؤال عن مصدر معلومات حسن بهلول عن الجرائم قبل أن تقع.. فيكرر عادل إمام بنفس الثبات: «حلم» .. فيتلقى صفعة أعنف.. وتزداد الدهشة المفاجئة والألم فى عينيه وهو لا يكاد يصدق أنه يمكن أن يتعرض لكل هذا الامتهان وفى نفس الوقت يعجز عن الرد... وبعد الصفعة الثالثة والسؤال الثالث يكون الدم قد سال من طرف فمه واحتقن وجهه فيجيب بصوت مختنق أقرب إلى الحشرجة. «كابوس».. وهو يقصد بالطبع الكابوس الحالى الذى يتعرض له مع الضابط الشرس، والذى ازداد فيه ألمه إلى حد مروع، كما نرى على وجهه وفى عينيه بالتحديد.

هذا التعبير المكثف عن كل هذه المشاعر المشحونة بالتوتر لا يصدر إلا عن ممثل مسيطر تماما على أدواته وفاهم فى نفس الوقت للغة السينما.. ففى هذا المشهد بالذات يقدم المخرج الموهوب إلى أقصى حد شريف عرفة وجه عادل إمام فقط فى «كلوز» أو منظر كبير.. لأنه لا يريد منه فى هذا الموقف إلا هذا التعبير بالوجه والعينين... والممثل من ناحيته يعرف أنه لن يكون متاحا له فى هذه الحالة إلا استخدام الوجه والعينين.. بينما نحن فى حوض البحر المتوسط كله مشهورون باستخدام جسدنا كله فى التعبير العاطفى والانفعالى غالبا... فنحن نتمايل ونتأرجح «ونتشال ونتهبد» فى كل الاتجاهات «ونشوح» بأيدينا وبالصوت العالى... والممثل عندنا لا يعرف التعبير الهادى أو الخافت لأن جمهوره لن يتقبله منه وسيعتبره ممثلا فاشلا... والتمثيل الرائع جدا بالنسبة لنا هو التمثيل الصاخب جدا والميلودرامى القادم أصلا من المسرح... والذى تتساوى فيه كل مدارس الأداء فى كل النوعيات ومن يوسف وهبى إلى زكى رستم... ومن أنور وجدى إلى إسماعيل ياسين.. فالكل لابد أن يزعق بعلو صوته وأن يستخدم جسمه كله... وأنور وجدى مثلا كان يستخدم شعره... ولذلك فأصعب شيء للممثل المصرى أن تعطيه «كلوز» بمعنى أن تحبس وجهه فقط فى «الكادر» ثم تطلب منه أن يعبر لك عن إحساس مهم جدا بمجرد نظرة كهذه التى عبر بها عادل إمام عن أكثر من إحساس وأكثر من معنى فى لقطة واحدة.. وبدون ذرة انفعال أو تشنج واحدة زائدة.. خصوصا تعبيره هنا هو «رد الفعل» الذى هو الامتحان الحقيقى للممثل الجيد وليس الفعل نفسه... لأنه من السهل

أن يصفع ممثل ممثلا آخر بكل عنف. ولكن الصعب جدا هو كيف سيعبر هذا الممثل الآخر عن تلقيه الصفعة.

مثل هذه التفصيلات الصغيرة والمهمة فى تكنيك الأداء تؤكد أن عادل إمام يمكن إذن أن يكون ممثلا خطيرا لو أراد.. وهى مسألة لم تعد فى حاجة لشهادتى لا أنا ولا أى أحد فى الواقع... لأنه اثبتها بموهبته وحدها وبتطويره لأدواته ، ثم فرضت نفسها عاما بعد عام بالمقاييس الفنية والجماهيرية معا بما لم يترك حتى أى مجال للمنافسة... ولكن الغريب فى حالة عادل إمام بالذات - وهى حالة استثنائية جدا - أن هذا الممثل الذى يملك هذه المقدرة ثم فى نفس الوقت كل هذه الجماهيرية... يبدو أنه الممثل الوحيد فى العالم وليس حتى فى مصر فقط... الذى لا يدرك قيمة ذلك حتى وهو فى قمة نجاحه .. بدليل أنه لا يستخدم قدراته هذه - التكنيك زائد الجماهيرية الكاسحة - فيما يستحق، بل والممثل الوحيد فى العالم أيضا الذى يتعمد تبديدها فيما لا يستحق.. ليس لأنه ينقصه الذكاء مثلا فهو ذكى جدا ومثقف إلى حد كبير بالنسبة لممثل مصرى، ومتقدم فكريا وواسع الاطلاع وله اهتمامات عامة ومواقف عملية جريئة وشريفة تصل أحيانا إلى مستوى المجازفة، بينما يقبع ممثلون آخرون فى بيوتهم غالبا... ولكن لأغرب سبب فى العالم وهو أن يثبت أن الناس تذهب إلى أعماله فى السينما وفى المسرح من أجله هو وحده وأساسا مع أن هذه مسألة لا تحتاج لأى إثبات... ولذلك فهو يرى أنه ليس محتاجا إلى نص ولا إلى مخرج ولا ممثلين آخرين لو أمكن .. وتأخذ المسألة شكلا غريبا أحيانا حينما يكون هو الممثل الوحيد الذى يتعمد اختيار نصوص ركيكة واختراع مؤلفين والإخراج بنفسه لو أمكن لكي يثبت أنه سينجح فى كل الحالات وأن الجماهير ذاهبة، ذاهبة حتى ولو وقف بمفرده فى وسط ميدان التحرير يقرأ صفحات من كتاب المطالعة الرشيدة.. وهذا صحيح تماما بكل تأكيد، ولكن بكل أسف فى نفس الوقت.. لأنه لا يعنى شيئا على الاطلاق من ناحية القيمة الفنية... فنجاح نجم جماهيرى لمجرد أن الناس تحبه ، ولكن خارج إطار عمل فنى جيد هو شىء عبثى خادع، لاتبقى له أية قيمة بعد انتهاء الفيلم أو المسرحية بنصف ساعة سوى استفادة المنتج وحده.. لأن النجم المحبوب نفسه لا يضيف شيئا لنجاحه وقيمته بل على العكس يسحب من رصيده.. وبعد عملين أو ثلاثة من هذا النوع لابد أن يزهق جمهور النجم ويبحث عن بديل وتهتز جميع الحسابات مهما كانت واثقة أو ذكية.. ولكل نجم مثل كل ثلاجة عمر

افتراضى لابد من استغلاله كأفضل ما يكون قبل استهلاك الموتور.. وعادل إمام - وهذا غريب جدا - يدرك هذا جيدا لأنه فنان حقيقى أولا ... وذكى جدا ثانيا... ويحمل خبرة عمل ومعاشرة للناس وصعلكة شوارع عظيمة ثالثا، ومع ذلك فهو يفعل عكسه بالضبط من باب العناد الوهمى مع طواحين هواء لا يعرف أحد - حتى هو - من هى بالضبط.. ولعلهم النقاد مثلا الذين يفترض عادل إمام أن هناك مشكلة ما بينه وبينهم.. حتى الذين يحبونه بإخلاص ويحترمون موهبته إلى أقصى حد والذين لا يزهق من التريقة عليهم حتى فى سهراته الخاصة وكأنهم أعداؤه.. مع أن كل مشكلتهم معه - الصادقين منهم على الأقل - هى أنهم يتصورون أن نجما مثله بكل هذه الموهبة والجماهيرية قادر على تغيير أشياء كثيرة فى الفن وفى ذوق ووعى هذه الجماهير نفسها باختيار نصوص عظيمة لكتاب موهوبين ومخرجين محترمين، ويستطيع بقوة تأثيره أن يصنع لبن العصفور ، بل ولعله الوحيد الذى يمكنه ذلك... لأنه من التناقض - حتى على المستوى الشخصى والنفسى - أن الفنان الذى يقدم على مغامرة الذهاب بمسرحيته إلى أسيوط ، وهو الذى يصر على تقديم فيلم كذا ومسرحية كيت من الأسماء التى يعرفها جيدا.

وأعتقد أن هذه هى كل مشكلتنا مع عادل إمام... ومن حسن الحظ أنه فى ذروة تناقض عادل إمام مع النقاد وبرامج التليفزيون التى يستفز فيها الكثيرين... يجىء فيلمه **«اللعب مع الكبار»** ليقدم الحل النموذجي لهذه المشكلة... فهو فيلم جماهيرى وناجح جدا ويفعل فيه عادل إمام كل الأشياء التى يحبها ... وفى نفس الوقت فهو فيلم جيد ومحترم كتابة وإخراجا وأداء وموسيقى وكل شىء.. فما هى المشكلة؟

الموضوع كتبه وحيد حامد الذى برع فى الوصول إلى تركيبات سيناريو تجمع بين الجدية والاقتراب من بعض مشاكل الواقع وضرورات النجاح الجماهيرى... و**«اللعب مع الكبار»** نموذج جيد لهذا.. ولكن مع اختيار صيغة مبتكرة هذه المرة للمزج بين الحلم والواقع... والبطل حسن بهلول، الذى هو عادل إمام، شخصية تقف على الحافة بين هذا وذاك.. فهو خريج جامعة، شاب متعطل وصعلوك، ساخر وعاشق مفلس، وعاجز فى الظروف المادية الصعبة عن الزواج من بنت الجيران عايدة رياض التى هى «فرفورة» أخرى مثله من النماذج بالملايين التى تعيش على الحافة دائما بين هذا وذاك دون أن تحقق أحلامها أبدا ولكن قدرة عادل إمام على الإحتمال تأتى من أنه لا يكف أبدا عن الحلم... أو حتى تحويل الواقع البائس القاسى إلى حلم من أجل

احتماله وإلا أصيب بالجنون... والمسألة تبدأ بأن يبلغ مباحث أمن الدولة بأنه رأى في الحلم أن هناك مؤامرة لحرق مصنع ما، هو ملك للدولة، أى للناس بما يعنى مزيدا من المشاكل الاقتصادية لمجتمع يعانى لحساب قلة فاسدة مستفيدة ولو بتخريب كل شيء.. ورغم كل استعدادات الأمن المكثفة يتم حرق المصنع فعلا ... فيزداد ضابط المباحث «الظريف» حسين فهمى حيرة بشأن هذه الشخصية الغامضة التى تدعى أنها تعرف الجرائم مقدما عن طريق الحلم.. فهل هو نصاب أو مجنوب أم مجرم إرهابى خطير متورط فى هذه المؤامرات الكبيرة هو نفسه؟ .. وتثير صفة «الظريف» هذه مشكلة ضخمة حول هذا الفيلم، لأن ضابط مباحث أمن الدولة الذى هو حسين فهمى بكل جاذبيته ووسامته... يعقد نوعا من الصداقة مع هذا الصعلوك الغريب حسن بهلول ، من أجل الوصول إلى حقيقته ، وبالتالى حقيقة أو مصدر الأسرار التى يبلغهم بها مقدما، فهو ضابط إنسانى جدا يستخدم أساليب مهذبة وشيك جدا فى التعامل مع المتهمين وإلى حد الضحك والهزار مع حسن بهلول ولعب الطاولة مع أبيه... وتجربة الناس مع البوليس تقول إنهم ليسوا ظرفاء إلى هذا الحد.

ولكن الغريب أننى، ولا أدرى كيف؟ رأيت فى الفيلم أشياء من منظور معاكس.. فكما أن هناك الضابط الظريف الوسيم حسين فهمى، فهناك فى نفس الوقت الضابط الفظ شديد الشراسة مصطفى متولى، الذى ينتزع الأعترافات بالعنف فى المشهد الذى بدأت به هذا المقال.. وقد يكون ظرف حسين فهمى وإنسانيته مجرد أسلوب على قدر من الدهاء لانتزاع المعلومة فى مواجهة أسلوب العنف وبأقل قدر من التعب والبهدلة وبتجنيد العملاء والمرشدين بدلا من خسارتهم... وصحيح أن عادل إمام كان يتمشى فى طرقات الداخلية كما لو كان يتفسح فى حديقة الأسماك بالزمالك ويهزر مع المخبرين .. ولكنه كان يسمع في نفس الوقت الصفعات وصرخات التعذيب، ويسخر من المخبرين والحراس الأقرب للبلاهة... بل إن فى الفيلم رنة سخرية واضحة من إجراءات ضخمة معقدة ولكنها لا تسفر عن شيء.. فعادل إمام هو الذى يرشدهم إلى جرائم كان يجب أن يتوصلوا لها بأنفسهم ومقدما بدلا من انتظار المعلومة.. جريمة حرق مصنع البلاستيك... ومحاولة اغتيال اللاجيء السياسى .. وتهريب هيروين فى المطار.. كلها جاءتهم من «بهلول» اسمه حسن بهلول.. ومع ذلك وبعد أن رأينا استعراضات قوة ضخمة للأمن المركزى فى مصنع

البلاستيك.. ثم حرقه رغم ذلك في الموعد المحدد.. فإذا كانت هذه دعاية للمباحث - كما قيل عن الفيلم وأشيع - فهى دعاية فاشلة جدا، بل ومضادة فى تقديرى الشخصى على الأقل، أما فكرة مساعدة البوليس على ضبط عصابات حرق مصانع القطاع العام وتهريب المخدرات فمن الذى يمكن أن يكون ضدها؟!

وهذا هو نفس الدافع الرومانسى الحالم الذى دفع موظف التليفونات الشاب محمود الجندى إلى التصنت على مكالمات المخربين والمجرمين الكبار وإبلاغها لصديقه عادل إمام الذى يبلغها بدوره للبوليس لمنع وقوع الجرائم قبل تنفيذها... وهنا يقع الفيلم فى خطأ «تعويم» المسائل التى يجب توضيحها... فمن هم الاخيار فى هذا الفيلم؟ ومن هم الأشرار ؟ بمعنى من هما مثلا محمود الجندى وعادل إمام ؟ وما هى دوافعهما للتصنت على الجرائم ثم الإبلاغ عنها؟ وبأى هدف وهما يعلمان أن أى «هزار» مع هذه الحيتان الكبيرة - سواء البوليس أو المجرمين - محفوف بالمخاطر، وقد يكلفهما حياتهما نفسها كما حدث بالفعل؟... فما هو دافع هذين الشابين لهذا الدور «الوطنى» الذى يصبح ساذجا لو فسرناه بالمشهد الرمزى المقحم على الفيلم لعادل إمام ومحمود الجندى متأثرين عاطفيا تحت سفح الهرم ببرنامج الصوت والضوء والكلام الضخم المدوى للفرعون الذى يفخر بمصر ويردده وراءه عادل إمام... وهو مشهد كان أبلغ وأبسط وأكثر صدقا فى **«سواق الأوتوبيس»**... إن ظروف تعطل عادل إمام وضياعه وعجزه عن الزواج من خطيبته عايدة رياض وضع اقتصادى صعب لا تكفى كلها لتفسير تحوله إلى بطل قومى يستلهم مجد الفرعون القديم لإنقاذ وطنه... فضلا عن أننا لم نعرف شيئا أصلا عن صديقه محمود الجندى الذى يمده بالأسرار والذى كان يظهر فجأة ويختفى فجأة، كأنه الطيف القادم من المجهول.. فما هى قصة هذا الشاب؟ وما هى دوافعه؟!

علي الجانب المقابل .. فمهما كان دهاء مدرسة حسين فهمى ضابط أمن الدولة فى «استحلاب الزبون» بالذوق فى مواجهة مدرسة مصطفى متولى الشرسة، فإن البوليس فى النهاية هو البوليس ، وفى العالم كله، ولا يمكن أن يكون ظريفا وإنسانيا وبهذا الرقة... ولا يمكن لحجرات وردهات أمن الدولة أن تتحول إلى مدرسة المشاغبين التى يطيح فيها عادل إمام ويسكب الشاى على ملفات التحقيق ويفعل ما يخطر على باله إلى حد اختلاس لحظة حب على مكتب حضرة الضابط شخصيا وكاميرا الفيديو تصور كل شىء، فلا يتحرك أحد، بل ويبدو الضباط الشبان مبهورين

به جدا، وإلى حد أن يسمحوا له وهو الصعلوك القادم من «قهوة بعرة» مباشرة بأن يقتحم حجرة التحقيق فيضرب المتهمين وينتزع منهم الاعترافات التى عجز عتاة الضباط عن انتزاعها بمجرد أن يضرب هذا قلمين وذاك بوكسين بالصلاة على النبى.

نحن هنا أمام عادل إمام شخصيا وليس حسن بهلول ... وهنا خطورة الشكل الذى فرضه النجم على الشخصية وعلى المخرجين وكتاب السيناريو فى أفلامه الأخيرة، ولكى يقدم نفسه لجمهوره كما يريده هذا الجمهور ، وكما يريد هو نفسه... السوبرمان والشجيع والعاشق الذى لا يكترث بشىءولا يقهره أحد.

ومن هنا نحس أنه رغم اختلاف **«اللعب مع الكبار»** عن أفلام عادل إمام الأخيرة وارتقائه عنها... فإن مشاهد حبه لعايدة رياض علي مكتب ضابط مباحث أمن الدولة وتحت أبصاره وكاميراته... ورقصه فوق ظهر سيارة بسام رجب بعد إرهابه وطرده مذعورا والحى كله يلتف حوله ويصفق له... ثم إنقاذه للاجىء السياسى والطفلين وقتل كل الإرهابيين .. هذه كلها مشاهد هى من تأليف عادل إمام وإخراجه إلى حد ما طبعا.. لأن وحيد حامد وشريف عرفة كانا موجودين هذه المرة بقوة لا يمكن إنكارها... فالسيناريو بارع جدا فى صياغة الفكرة الكبيرة النبيلة فى الإطار الجماهيرى الجذاب والناجح الذى يحقق المعادلة الصعبة «للنجاح المحترم» الذى نطالب به دائما .. والمخرج الجديد شريف عرفة هو الموهبة التى تؤكد نفسها فيلما بعد فيلم من خلال سيطرته الكاملة على أدواته واستخدامه للسينما الخالصة بل وإبتكاره فى داخلها وجرأته فى تحقيق خيال شاعرى محلق ومن قلب الواقع.. مشهد استيقاظ عادل إمام فى الصباح وطيرانه محلقا وراء المنبه ودخوله الحمام... خناقته الظريفة المرتجلة مع خطيبته عايدة رياض فى كازينو على النيل وأمام الناس... المشهد العبقرى لحواره مع حسين فهمى فى شوارع القاهرة فجرا ومع عربات الرش ومع مصور عبقرى هو محسن نصر... ومشهد النهاية حيث قتل محمود الجندى وسط أجهزة التليفونات الضخمة... وموسيقى مودى الإمام التى تصنع شيئا جديدا تماما فى السينما المصرية حيث تصبح الموسيقى جزءا أساسيا من بناء الفيلم والحدث والشخصية... وديكور نهاد بهجت البارع للحجرة والمقهى والحى الشعبى والسينما الشعبية وكل مفردات وتفاصيل واقع حقيقى يضيف لمصداقية ما نراه رغم شاعريته أحيانا وبلا تناقض .. ولكن مشاهد تردد عادل إمام على الأفراح رغم

ظرفها وإعادتها لتقاليد كوميديا السينما الصامتة مقحمة على الفيلم... والاكتشاف الجديد فى الفيلم هو حسين فهمى الجذاب الطبيعى المقتدر حتى جعل الناس تحب البوليس.. أما عادل إمام نفسه فبراعته ليس اكتشافا .. ولكنها موظفة جيدا وبإحترام هذه المرة... فماذا كانت المشكلة إذن؟ فنحن النقاد مبسوطون ... وهو مبسوط... والمنتج مبسوط كتير!!.

- مجلة كل الناس - ٢٤/٧/١٩٩٠.

«جعلوني مجرماً»
خطوة أولى فى الإلتزام

على الرغم من أن **«جعلوني مجرما»** يرجع تاريخه الى عام ١٩٥٤ الا انه احد الأفلام التى لازالت «حية» وبقوة بعد ٣٦ عاما !

وهناك أكثر من سبب بالطبع لبقاء «جعلوني مجرما». فلا شيء يحدث بالمصادفة على الرغم من ان السينما فى مصر تقوم أساسا على المصادفة، فهو أحد الأفلام ضمن تيار كان موجودا دائما بدرجة أو بأخرى يهتم بالمضمون الإجتماعى وربط مشاكل ابطاله بالواقع الذى أفرزهم أساسا، والذى جعلهم بالتالى طيبين أو أشرارا.. حسب الظروف إلتى وضعهم فيها، وهو ايضا فيلم يتبنى فلسفة فى علم الإجتماع وفي تفسير الجريمة، حيث أنه ليس هناك مجرم بالسليقة أو بالغريزة، وإنما كل الناس يولدون طيبين على العموم إلى أن تدفع الظروف الإجتماعية الرديئة أو القاسية بعضهم إلى العنف والجريمة كمخرج وحيد.. وإن على المجتمع، قبل أن يسن القوانين والعقوبات لأفراده أن يهيئ لهم اولا ظروف حياة صالحة تخلق المواطن الصالح، وهى وجهة نظر متقدمة كما نرى، خصوصا عندما يتبناها فيلم مصرى منذ ٣٦ عاما، فيظل يدافع عن بطله المنحرف طوال الوقت ويشرح باسهاب مقنع كل الظروف الظالمة التى احاطت به على الرغم من محاولاته المتكررة ليحيا بشرف !.. وحيث يوجه الفيلم اصابع الاتهام إلى «المجتمع» بالنص وبالتحديد غير مرة حتى في نص الحوار، وان كان يفلت منه بعد ذلك تحليل هذا «المجتمع» حين يلخصه فى شخص واحد هو الشرير التقليدى فى السينما العربية ويضاعف كالعادة من ميلودرامية الموقف بجعل هذا الشرير هو سراج «عم» فريد شوقى الذى تركزت فيه كل قسوة العالم .

وعلى الرغم من أن الحس الإجتماعى الناضج والصريح الذى انطلق منه صانعو «جعلونى مجرما».. يفقد الكثير باختلاق هذه العلاقة الشاذة والمبالغ فى قسوتها بين الشاب وعمه. حيث يجعل كل الشرور التى يتعرض لها هذا الشاب المظلوم تبدأ وتنتهى عند هذا العم القاسى الفاسد والأقرب إلى التوحش. إلا أن مجرد فكرة أنه لا يوجد مجرم ولد مجرما بطبعه وإنما هى البشاعات الإجتماعية التى لابد من أن تدفع بالضحايا إلى الإنحراف. هى فكرة شديدة الوعى والتقدم كما قلنا خصوصا عندما تصدر من سينما لم تكن تشغل نفسها عادة بالحياة الحقيقية ولا بالمجتمع. وإنما كانت تسخر دائما من مجرد ذكر هذه الكلمات باعتبارها نكتا مضحكة لا تدر مليما واحداً على شباك التذاكر..

وربما كان جزء من هذا الحس الإجتماعى لفيلم «جعلونى مجرماً» يرجع إلى أن فنانه فريد شوقى كان متهما دائما بالبعد الإجتماعى لبعض أفلامه التى كان يسهم ايضا فى وضع قصصها بنفسه - أو على الأقل «أفكارها» الأساسية - لكى يثبت أقدامه فى تلك الفترة المبكرة نسبيا من بدء صعوده كأحد نجوم السينما المصرية الأكثر شعبيه..

اتصور أن فريد شوقى الذى وجد نفسه فى ذلك الحين - بداية الخمسينات - يبرز كنجم شعبى وسط حصار نجوم تقليديين مثل انور وجدى وحسين صدقى يختلف عنهم فى مواصفاته الشكلية بحيث لا يستطيع منافستهم «كفتى وسيم» تحبه شادية أو ليلى مراد، وأصبح محاصراً بالتالى فى أدوار ابن البلد «الفتوة» الذى يضرب الجميع.. وبعد فترة طويلة فرض عليه خلالها أن يكون هو الشرير الذى يعرقل قصص حب وأنور وجدى أو عماد حمدى أو محسن سرحان.. دفعه طموحه إلى أن يبرز وسط هؤلاء فى موضوعات أكثر جدية وقربا من المشاكل الإجتماعية التى تعنى الجميع وفى حدود وعيه الإجتماعى الشخصى حينذاك بالطبع مستفيدا من اصدقائه الذين ربما كانوا أكثر قدرة على التحليل الإجتماعى مثل صلاح أبو سيف وسيد بدير، بل ونجيب محفوظ نفسه، الذى استطاعت هذه المجموعة بالذات أن تجتذبه حينذاك كأديب شاب موهوب إلى الكتابة للسينما مستفدين من قدرته على بلورة الأفكار والعلاقات الدرامية للفيلم بل وتجسيد شخصياته نفسها من حيث التكوين النفسى والعاطفى والدوافع والتحولات بحيث يكون نجيب محفوظ هو «مهندس الدراما» فى الفيلم - أو «الدراما تورجى».. وهى وظيفة سينمائية ما زالت موجودة

فى بعض مدارس السينما ـ ويقوم الآخرون ـ مثل صلاح أبو سيف وسيد بدير ـ بصياغة أفكاره الروائية فى شكلها السينمائى الجماهيرى حيث يعرفونه بالخبرة والممارسة أكثر منه ..

الفكرة فى «جعلونى مجرماً» هى لفريد شوقى، وإن كانا نرى شيئاً غريبا آخر فى عناوين الفيلم هو اسم رمسيس نجيب مدير انتاج الفيلم، شريكا له فى كتابة القصة ولعلها هنا المادة الرئيسية لحدوتة الفيلم، ثم يشترك نجيب محفوظ وسيد بدير وعاطف سالم مخرج الفيلم فى كتابة السيناريو بينما ينفرد سيد بدير بكتابة الحوار.. وأعتقد أنه لا يمكن فصل ما اتفقنا على تسميته «بالحس الإجتماعى» لهذا الفيلم، عن سنة انتاجه، فليست مصادفة أن تكون ثورة يوليو قد قامت منذ سنتين وامتلأ خلالها المجتمع المصرى كله بالأفكار التي قلبت الار ض كلها رأسا على عقب فى محاولة نبيلة لصنع مجتمع جديد على أسس جديدة فى النظر إلى علاقة الفرد بالمجتمع وضرورة تحقيق ظروف اكثر انسانية وعدالة لمواطن ينال أكبر قدر من حقوقه. وأعتقد أن الفلسفة الإجتماعية الجديدة هذه التى شاعت فى المجتمع المصرى كله فى بداية الخمسينات كانت تسمح بالتالى بمناقشة أفكارا إجتماعية ناضجة ـ على الرغم من نواقصها الفرعية ـ مثل فكرة مسؤولية مجتمع كامل عن إنحراف فرد فيه على النحو الذى رأيناه فى «جعلونى مجرما».. بل أنه حسب القاعدة التاريخية الشائعة فى السينما المصرية فى مسايرة الأفكار السائدة على «القمة»، كان لابد من صنع أفلام كهذه، ولكن ليس بدافع النفاق وتملق السلطة كما تفعل السينما عادة، وإنما عن إيمان وإقتناع، فكان الصدق فى التناول من صناع هذا الفيلم الذين كانوا جميعا شبانا مخلصين ومتحمسين لبلدهم ولفنهم نفسه.. ولعلهم مازالوا ! .

ان «جعلونى مجرماً» هو احد الأفلام المهمة التى من حق مخرجها عاطف سالم ان يفخر بها مثله مثل «الحرمان» و«صراع فى النيل» و «إحنا التلامذة» و«أم العروسة» وكلها أفلام لم تحرص على الاقتراب من المجتمع المصرى الحقيقى بدرجة أو بأخرى فقط وإنما حقق فيها المخرج مستوى فنيا متقدما يجعله بالتأكيد واحدا من قائمة محدودة من المخرجين الجادين المحترمين.. بل ان فريد شوقى نفسه هنا ليس مجرد الممثل ذى الشعبية الكاسحة، وإنما هو الفنان المهموم بمشاكل مجتمعه وبمشاكل فنه، والذى يحاول جادا أن يرتقى به فى حدود امكاناته ليس كممثل فقط بل كمنتج ومؤلف للأفكار التى يرى أنها أكثر أحقية وأن تقدمها السينما فتراه قبل

«جعلوني مجرماً» بعامين فقط يفكر ايضا فى موضوع فيلم من أهم أفلام «المضمون الإجتماعى» بالشكل الذى كانوا يؤمنون به حينذاك وفى حدود ما تسمح به ظروف السينما المصرية أيضا، وهو فيلم «الأسطى حسن» والذى اسند إخراجه إلي استاذ الواقعية المصرية صلاح أبو سيف ليتحدث - أيا كان التناول والرؤية - عن الفوارق الطبقية بين سكان حى الزمالك الارستقراطى الذى يفصله مجرد جسر على النيل عن حى بولاق الشعبى الفقير الذى يتصور العامل البسيط الأسطى حسن – فريد شوقى نفسه – أنه بمجرد عبوره يمكن أن يتجاوز طبقته الى طبقة ارقى، قبل أن يلقنه الفيلم الدرس الأخلاقى الذى يعيده إلى صوابه وإلى أصوله !...

إلى هذا الحد كانوا مشغولين فى تلك الأيام بمشاكل مجتمعهم الأكثر جدية، بل والأكثرة حقيقية. والمثير للإعجاب حقا انهم فى هذه الأفلام لم يغفلوا شرط الجاذبية والجماهيرية فصنعوا أفلاما نجحت. بالفعل فى الوصول إلى الناس، ولو باستخدام عناصر الجذب نفسها للمتفرج العادى، من رقص وغناء وميلو دراما فليس المشكلة فى القالب الفنى، ولكن في الأفكار التى توظفه من أجل عرضها على الناس، وهنا لن يعترض أحد على هذه الأغنية أو هذه الرقصة ..

فى «جعلونى مجرما» استعراض جميل، وخناقة فى كباريه، ووكر اطفال مشردين وشيخ جامع طيب القلب لا يتوقف عن تلاوة ايات القرآن الكريم، وأغنية خاشعة للغانية السابقة التائبة «ياسمينة» التى فتنت البطل بجمالها وغنت هى نفسها فى الفيلم ذاته أغنيتين عن الحب والغرام ومن ورائها الراقصات.. فهنا كل العناصر «التوليفة» الناجحة جماهيريا، ولكنها موظفة بذكاء شديد من صناع الفيلم من أجل فكرة أكثر عمقا بحيث لا يملك الجميع إلا احترامها .

ولا شك أن هدى سلطان - المغنية «ياسمينة» - هى أحد عناصر هذا النجاح فى «جعلوني مجرماً» الذى كان أحد سلسلة أفلام كونت فيها ثنائيا ناجحا جدا مع فريد شوقى الذى كان يمثل عامل القوة والمغامرة ونصرة الضعيف و«الضرب» من أجل الحق، بالمفهوم الشعبى، بينما كانت هى تمثل الجمال والسماحة المصرية فى الوجه والسلوك فضلا عن الصوت الجميل ايضا، وحيث تحولت هدى سلطان بعد ذلك إلي ممثلة جيدة فعلا حتى عندما توقفت عن الغناء.. وفى هذا الثنائى الذي تكرر فى عدة أفلام تحققت عند الناس اسطورة «الحسناء والوحش»، فلم تكن مصادفة أن يظل اسم فريد شوقى الشعبى الشائع هو «وحش الشاشة».. فعندما كانت هذه الحسناء

جميلة الصوت تقع فى حب هذا الوحش «الجامد» الذى يعشقه جمهور «الترسو» من أول نظرة كما حدث بالفعل فى «جعلونى مجرماً»، لم يكن يتحقق التكامل من خلال التناقض فقط، وإنما كان الجمهور يصدق ايضا، لأنه يعرف أن هدى سلطان هى فى الواقع زوجة فريد شوقى، والمتفرج المصرى يحب دائما أن يرى شيئاً مما يعرفه فى الحقيقة، يتأكد أمامه على الشاشة كما كان يحدث فى حالة ليلى مراد وأنور وجدى .

ولكن هذه الفتاة الجميلة ذات الصوت العذب هدى سلطان. كانت قد نجحت بالفعل فى الأفلام قبل أن تقترن بفريد شوقى، ففى مغامرة من أغرب مغامرات الحياة الفنية كان اخوها الكبير محمد فوزى قد جاء من مدينة طنطا إلي القاهرة وحقق نجاحا ساحقا كمطرب ونجم جذاب فى السينما المصرية.. وقررت الفتاة أن تكرر نجاح أخيها فلحقت به إلي القاهرة واستطاعت أن تفرض نفسها بالنجاح عينه على الرغم من معارضة أخيها الشديد طبقا لتقاليد الريف.. وربما ما لم يحدث هذا من قبل إلا فى حالة اسمهان وشقيقها فريد الأطرش ومع فارق أنهما معاً ومن دون أى خلافات !

نقرأ اسم هدى سلطان للمرة الأول فى قوائم الأفلام المصرية عام ١٩٥١ بطلة لفيلم «حكم القوى» الذى أخرجه حسن الإمام.. وقبل أن تشترك مع فريد شوقى فى أى فيلم كانت قد اشتركت فى أفلام «ليلة القدر» مع حسين صدقى ومن إخراجه و«حبيب قلبى» مع رياض السنباطى فى أحد تجاربه السينمائية النادرة من إخراج حلمى رفلة عام ٥٢.. لتشترك مع فريد شوقى للمرة الأولى فى فيلم «تاجر الفضائح» الذى أخرجه حسن الإمام عام ١٩٥٣ ولم يكن بطله فريد شوقى بل يحيى شاهين الذى يتبادل ترتيب الثلاثى فى «جعلونى مجرماً» فيترك البطولة أمام هدى سلطان لفريد شوقى ويلعب هو الدور الثانى.. وفى العام نفسه ١٩٥٣ تكون هدى سلطان قد رسخت أقدامها لتلعب «مكتوب على الجبين» أمام عماد حمدى وفريد شوقى - شرير بالطبع - ومن إخراج إبراهيم عمارة - و«بيت الطاعة» أمام يوسف وهبى الذى أخرجه أيضا.. و«غلطة العمر» أما محمود ذو الفقار - كان يفعل مثل يوسف وهبى فيمثل البطولة ويقوم بالإخراج فى الوقت نفسه - وإلى أن تحقق الدوى الكبير لثنائى هدى سلطان وفريد شوقى فى فيلم « «حميدو» الذى تميز فيه نيازى مصطفى بأسلوبه المثير فى إخراج أفلام الحركة والمغامرات.. وربما أراد فريد شوقى أن يضفى على

هذا الطابع المثير بعدا إجتماعيا عندما انتج «جعلوني مجرماً» في العام التالي مباشرة ١٩٥٤ مستعينا من أجل تحقيق هذا البعد بنجيب محفوظ وسيد بدير، وعاطف سالم كمخرج أكثر تمهلا وعمقا من نيازي مصطفى ..

ونحن نتابع أحداث «جعلوني مجرماً» كلها خلال صوت الراوي الذي هو بطل القصة فريد شوقي الذي نراه خارجا من «اصلاحية الأحداث» التي انهي فيها عقوبة طويلة امتدت منذ طفولته، وعلى خطواته الحائرة التي لا تدري كيف تواجه حياتها الجديدة نسمعه يقول :

«وأخيرا. خرجت من الإصلاحية، الإصلاحية اللي دخلتها وأنا لسه بفتح عنيا على الدنيا.. قضيت فيها اعز ايام العمر اللي بيقضيها أي طفل من أهله..» .

وبعد هذا المدخل القوي الذي يكسب التعاطف من أول لحظة مع هذه الشخصية المعذبة نعود بأسلوب «الفلاش باك» إلى الماضي لنرى هذا الطفل نفسه وهو يعمل ضمن عصابة تستغل الأطفال في عمليات السرقة والنشل بقيادة «السنتوري» ـ حسن البارودي ـ زعيم عصابة الأطفال التقليدي الذي يأخذ من الطفل «سلطان» ـ فريد شوقي ـ كل ما سرقه من قروي ساذج، ويرفض اعطاءه «خمسة شلن» أي خمسة وعشرين قرشا ليعالج بها أمه المريضة. وبينما يمضي الطفل مهموما، يمسك به أحد جنود البوليس مشتبها فيه.. لولا أن ينقذه صديقه الشيخ المعمم الطفل أيضا «الشيخ حسن» الذي سيصبح بعد ذلك يحيي شاهين صديقه الوحيد الذي نشأ معه والذي سيصبح ملاذه الدائم ومصباح الهداية والتعاطف الوحيد في حياته وفي كل الأزمات، وهو ينصحه بالذهاب إلى عمه الثري ـ سراج منير ـ ليطلب منه العون.. وفي قصر الثري الذي لابد من أن نراه في كل الأفلام، لابد أيضا من أن تكون هناك حفلة ضخمة تحتشد فيها النساء والرجال والأطعمة، وبينما يرقص الجميع ويشربون يرفض العم الثري الاعتراف بأي صلة تربطه بهذا الطفل التعيس، بل وتنتهي بتسليمه بنفسه للبوليس، الذي يسلمه بدوره إلى اصلاحية الأحداث ! .

وهكذا تبدأ مأساة «سلطان» طفلا ثم شابا.. يعود فيلجأ مرة أخرى إلى عمه الثري عملا بنصيحة صديقه الطيب الشيخ حسن.. ولكن مرة أخرى ايضا يطرده عمه الشرس وفي موقف كنفس الموقف القديم حفلة صاخبة في قصره تضم النساء والرجال والأطعمة.. فلا عمل لهذا الثري ـ على ما يبدو ـ غير الرقص والشراب.. ودون أن نعلم حتى ما هو مصدر ثرائه هذا ..!

يلجأ الشاب المظلوم المطالب بحقه من عمه إلى صديقه الطيب الشيخ حسن حيث يشاركه شقته الصغيرة فوق سطح بيت بسيط فى الحى الشعبى، وحيث تلفت نظرنا بساطة وواقعية الديكور الذى صممه ولى الدين سامح أحد أهم أساتذة هذا الفن الذين أثروا بعد ذلك حتى على جيل شادى عبد السلام.. ولكن ما يلفت نظرنا هو شخصية رجل الدين الشيخ حسن.. فهو امام مسجد الحى الشعبى، ولكنه نموذج الدين الحقيقى الذى كان موجوداً فى الحياة المصرية فعلا ليلعب الوظيفة الإجتماعية كاملة فى التلاحم مع الحياة اليومية للناس، وهو في هذا الفيلم نموذج شديد الإيجابية والوعى لم تقدمه السينما المصرية كثيرا : ان الشيخ حسن يحل مشاكل أهالى الحى الذين يحظى بتقديرهم فيلجأون اليه فى خلافاتهم وأزماتهم، بل أنه عنصر المقاومة الوحيد حتى فى حياة صديق طفولته سلطان. يدرك عميق مأساته بعد أن دفعته ظروفه للإنحراف ولذلك هو يمده بالأمل دائما والصبر على الشدائد والإصرار على القيم الشريفة حتى آخر لحظة وفى أحلك الأزمات.. ولقد كان هذا هو الدور الحقيقى والإيجابى لرجل الدين بالفعل فى الشارع المصرى والقرية المصرية!.. أن الشيخ حسن يسعى بصديقه سلطان الى معارفه بحثا عن فرصة عمل شريف يبدأ بها حياته بعد الإصلاحية، ولكن هذه الوصمة نفسها هى التى تحول بينه وبين حقه فى العمل، كأن المجتمع الجبان قد أتفق على دفعه نهائيا إلى الإنحراف دون منحه أى فرصة..

ولكن الخطأ الغريب الذى يقع فيه السيناريو لكى يصل إلى موقف صدام مدبر بين سلطان وعمه فيذكرنا بالقصة الأصلية، هو أن يسعى سلطان بنفسه بمجرد أن حصل على فرصة عمل كموزع للألبان على البيوت كما كان يحدث فى الماضى، ليوزع اللبن فى بيت عمه.. ويصطدم بأحد خدمه بدون مناسبة قائلا أن له حقا فى قصر العم، فيكون من الطبيعى أن يعمل العم على فصله من هذا العمل ايضا، لأن الفيلم «مصمم» على تلخيص أو تركيز «المجتمع» كله الذى يحمله المسئولية طوال الوقت، فى هذا العم الشرس «زهران بك».. وكما يجسده سراج منير بالذت ! .

ويضطر سلطان للإنحراف طبعا، ويعود لصا مرة أخرى فى وكر إجرامى آخر يستغل الأطفال فى السرقة كالذى كان يعمل فيه هو نفسه وهو طفل.. فالقصة تتكرر معه بحذافيرها ولكن بعد أن اصبح شابا قويا هذه المرة.. وزعيمة العصابة هى «المعلمة دواهى» وتلعبها نجمة إبراهيم التى برعت فى مثل هذه الأدوار !. وقد يكون

من الطبيعى أن يكون الطفل «فلفل» أحد ضحايا هذه العصابة قد وقع تحت عجلات الترام فى احدى حوادث السرقة، لكى يرجو سلطان أن يحمله إلى بيت أخته وينقذه من عذاب وكر «المعلمة دواهى».. ولأن سلطان متعاطف مع هؤلاء الأطفال الذين يذكرونه بطفولته شخصيا، فهو يحمل الطفل «فلفل» المصاب، من وكر «دواهى» إلى «فيللا» اخته «ياسمينة» المغنية الجميلة التى تعمل فى إحدى الصالات.. وعندما تكون «ياسمينة» هذه هي هدى سلطان. فمن الطبيعى ايضا أن تقع على الفور فى حب هذا الشاب المجهول الذى أنقذ أخاها، وأن تفتح له أبواب «فيللتها» الفخمة فى أى وقت على رغم أن «شكله» لا يطمئن على الإطلاق!. فإذا بها - بعد مشهدين فقط - تصنع له العشاء بيديها والقهوة بيديها.. ثم تبوح له أيضا بعذابها من حياتها كمغنية فى كباريه هى عرضة لأطماع الرجال بينما هى شريفة ترغب فى التوبة. ولكن من غير الطبيعى على الإطلاق أن تكون هذه «الياسمينة» عشيقه عمه نفسه، «زهران بك» الظالم المفترى من بين كل «البكوات» الذين يترددون كل ليلة على كل كباريهات القاهرة مصادفة خرافية طبعاً! ولكن هكذا ارادوا حتى يبدأ صراع آخر بين سلطان وعمه زهران بك، ولكن على المغنية ياسمينة هذه المرة.. فالفيلم «مصمم» على أن لا يكون هناك شرير طاغية متربص بسلطان فى كل خطواته ليحطم كل أحلامه فى الحب والحياة الشريفة - سوى عمه زهران بك.. وبينما يقول لنا الفيلم طوال الوقت أن سلطان هو ضحية «المجتمع» فهو لا يقدم لنا من بين كل شرور هذا المجتمع ومظالمه سوى هذا العم الثرى الذى يتنكر طوال الوقت من قرابته لهذا الصعلوك !

طبيعى أن تكون هناك بعد ذلك معاكسات بين زهران وسلطان حول مغنية الكباريه، لكى ينقلنا الفيلم إلى جو الكباريه نفسه.. الرقص والنساء والخمور ورشدى أباظة الذى كان وجها جديدا حينذاك والذى هو صاحب الكباريه والقواد والبلطجى الذى يضرب فريد شوقى ارضاء لزبونه الدائم زهران بك.. ثم لكى تكون هناك هذه المعركة الكبيرة ما دام هناك فريد شوقى ورشدى اباظة فى فيلم واحد.. وحينما يموت رجال الكباريه بطلقة رصاص فى هذه المعركة، تلصق التهمة طبعا بسلطان المظلوم للمرة الألف - ويتوقف مشروع زواجه من ياسمينه التى احبته وقررت التوبة من أجله فتركت عملها فى الكباريه وعاشت معه فى شقة الشيخ حسن.. وعندما يجد سلطان أن كل شىء قد ضاع بعد أن لفق له عمه التهمة الألف، يهرب من السجن بمعاونة السجين الخبير محمد رضا الذى كان وجها جديدا شابا هو

الآخر حينذاك، وفى مغامرة شديدة السذاجة من الهاربين والبوليس والمخرج معا!
ولكن لابد من هروب فريد شوقى بالطبع لكى يقتحم قصر عمه للمرة لا أدرى كم.. ونفس الحفلة ونفس الرجال والنساء والأطعمة.. ولكنه ينهى الصراع هذه المرة مصوبا نحوه مسدسه، هاتفا بالعبارة التى أصبحت كلاسيكية بعد ذلك :

« ـ انت اللي عملت منى مجرم.. انا جاء النهار ده علشان أقول لك كلمة واحدة ارد بيها على كل اللى عملته فيها ».

ثم يطلق الرصاص وسط ذهول الجميع !

وفى الحى الشعبى الفقير يرتاح الشيخ حسن وياسمينة على مصير سلطان الذى ظهرت براءته من جريمة لم يرتكبها، ولكن بعدما كان قد أصبح قاتلا لعمه بالفعل.. وأمام حصار البوليس يصرخ فى الجميع :

«دلوقتى بس ظهرت براءتى.. عدالة المجتمع اتأخرت عني كتير.. غمضت عينها وما فتحتهمش الا بعد ما بقيت مجرم قاتل !» .

ويهرع سلطان إلى المسجد ليحتمى من البوليس وهو فى ثورة غضب مجنون.. وفى نهاية من أقوى نهايات السينما المصرية يدخل اليه صديق عمره الشيخ حسن لأقناعه بتسليم نفسه، فيثور عليه ثورة عارمة حتى يرفع يده ليصفعه.. وهنا يجىء الحل السحرى الدائم في الفيلم المصرى ينطلق صوت المؤذن بالصلاة.. فتجمد يد فريد شوقى ويلقى برأسه باكيا على صدر الشيخ، ويخرج مستسلما للبوليس الذى ما ان تنصرف عرباته حتى تركز الكاميرا على مجموعة من اطفال الحى التعساء ونسمع صوت فريد شوقى معقباً : «مساكين.. يا ترى مصيرهم حيكون زى مصيرى.. والا حيلاقوا واحد يعطف عليهم ويربيهم؟ ربنا معاهم.. ربنا معاهم ! » .

وينتهى فيلم جميل وقوى على رغم كل شىء. يكفى انه كان مشغولا بقضايا الناس !

– مجلة «فن» السنة ٣ ـ العدد ٢٧ ٦ / ٨ / ١٩٩٠.

«قاهر الفرسان»
المقاول قرصان لا تخدعن بالعنوان

على الرغم من ان المخرج ناصر حسين هو كاتب السيناريو لمعظم افلامه - وهو انشط مخرج تقريبا فى السينما المصرية حتى الان - الا انه فى هذا الفيلم «قاهر الفرسان» اكتفى بكتابة القصة والاخراج. واسند كتابة السيناريو والحوار لمحمد الحموى، وهو واحد من ثلاثة أو اربعة اسماء تكتب الان معظم افلام المقاولات ...

ولكن القضية هنا ليست من كتب ماذا .. اين هذه القصة اصلا .. ؟

اننى اتحدى اى مخلوق ايا كانت عبقريته .. ان ينتهى من مشاهدة هذا الفيلم، ويستطيع ان يحكى قصة ما لأى احد يمكن ان يسأله ...

وطبيعى ان العنوان لا علاقة له بكل ما يحدث .. فأنت لا ترى اى فرسان فى الفيلم .. لا بالخيول والدروع كما تعودنا فى افلام الفرسان .. ولا بالمعنى المجازى المستعار لكلمة الفرسان .. بمعنى ان يكونو اناسا عاديين ولكن يحملون قيم النبل والشهامة والاخلاق .. لأن الفيلم على عكس ذلك تماما .. كله انذال وحرامية او متخلفون عقليا !

وطبيعى اذا لم تعرف من هم ولا أين هم هؤلاء الفرسان، ان لا تعرف بالتالى من هو هذا الذى قهرهم ... فالمقهور الوحيد فى هذا الفيلم هو سيادتك .. وانا ايضا ! فالغالب اننا الوحيدان اللذان شاهداه .. لاننى اشك ان ممثليه انفسهم قد شاهدوه بمجرد ان انتهوا من التصوير وقبضوا آخر قسط ...

وهذا يقودنا من بالضرورة الى المنتج .. لكى نعرف كيف يتم صنع هذه الافلام التى لا يراها احد ، ولا يسمع بها احد، ومع ذلك تغطى تكاليفها ... بدليل انهم يصيغونها من جديد، ربما هى هى بالابطال انفسهم، وربما بالقصص نفسها ولكن مع تغيير الاسماء ...

واعتقد انهم فى حالتنا هذه مثلا اضطروا لاختيار هذ العنوان الغريب الذى لا يمكن حتى ان يجذب جمهور هذا النوع من الافلام، لمجرد ان احد ابطال الفيلم المختلين عقليا – ليس هو بالطبع وانما من كتب له هذا الكلام – يتحدث بمناسبة ومن دون مناسبة عن اخلاق الفرسان .. ولأنهم ايضا لم يجدوا اسما اخر، بعد ان تم استهلاك كل الاسماء فى افلام سابقة كلها تشبه بعضها من دون ملل !

واعتقد انه اصبح مهما ان نقرأ عناوين الافلام جيدا لنتعرف الى من يمولها .. فالشركة المنتجة اسمها «افلام طلعت فيظى» .. وهو مونتير معروف ولكنه ليس ثريا فيما اعتقد لكى ينتج .. فاذا كان تمويل هذه الافلام يتم مقدما كما قلنا من قبل، بفضل سلف التوزيع الخارجى والداخلى، وحق بيع نسخة الفيديو، فسوف نلاحظ ان هناك اسماء ثابتة – كلها خارج مصر – هى التى تتولى تمويل معظم هذه الافلام .

ان التوزيع الخارجى لفيلم «قاهر الفرسان» هذا، هو لشركة غير مصرية .. والتوزيع الداخلى للشركة نفسها، ولكن تحت اسم اخر يسمح لها بالعمل داخل مصر، لأنها غير مصرية، بينما توزيع الفيديو لشركة «هليوبوليس فيديو فيلم» ..

ومن المهم جدا تتبع مصادر التمويل الثلاثة هذه فى كل فيلم .. لكى نعرف من وراء انتشار هذه النوعية من افلام المقاولات ...

ومن المهم ايضا تأمل اسماء الفنيين العاملين فى هذه الافلام ايضا .. وسنكتشف اننا لم نسمع بهم من قبل، مع ان اسماء كل مصور وكاتب سيناريو ومونتير يعملون فى السينما المصرية هى اسماء معروفة .. فأنا اعرف مثلا ومنذ سنوات ان طلعت فيظى مونتير ولكنى لم اسمع – وقد يكون هذا خطأى طبعا – عن مدير التصوير محمد خليل .. ولسنا ضد ظهور اى مواهب جديدة شابة فى اى فرع من فروع السينما، بل على العكس حن نرحب بها جدا لتجديد دماء السينما المصرية الراكدة، ولكن بشرط ان يكونو هؤلاء موهبين اصلا، ويقدموا لنا الحد الادنى على الاقل من المستوى الفنى الذى يقنعنا .. وهنا لن يجرؤ احد منا على ان يسأل : من هذا او ذاك .. واين كان، ومن اين جاء !

اما مشكلة الممثلين، فلقد اصبحت محلولة فى افلام المقاولات .. فتستطيع وانت مطمئن، ان ترى يونس شلبى فى كل فيلم ...

وساعتها ستكون البطلة غالبا دلال عبد العزيز .. فاذا كان لابد من الشرير الذى يحارب قصة حبهما، فمن الحتم ان يكون معهما وحيد سيف !

وقد تتبدل المسائل قليلا، فتمثل دلال عبد العزيز امام زوجها سمير غانم، فاذا تغيرت البطلة الى سماح انور، تغير البطل الى سمير صبرى .. واحيانا لا تكون جرعة يونس شلبى كافية، فيستعينون بسعيد صالح ليشاركه .. ولكن وحيد سيف يظل ثابتا .. غالبا لكى يلعب دور الشرير ...

ويبقى عنصر الاغراء ويبدو انه ضرورى فى مثل هذه الافلام، لتقوم به فتاة جديدة أسمها سميرة صدقى .. وقد «يسندونها» بهيام طعمه، اذا صدف وجودها فى القاهرة !!

وهنا تضاف ميزة اخرى للفيلم، وهى أن تغنى هيام طعمة ثلاث او اربع اغنيات من اخر شرائطها، وليس مهما على الاطلاق ان تكون لها علاقة بالاحداث .. فلقد غنت مثلا فى فيلم «الشاويش حسن» اغنية «ليلة امبارح ماجنيش نوم» التى سبق ان غناها سيد مكاوى بصوته، وايضا غالبية مطربى ومطربات الكبهاريات من بعده، فى مناسبات لا علاقة لها بأي فيلم .. ومنذ سنوات !

والمشكلة التى ارجو ان تبحثها وزارة الصحة هى : كيف يجد هؤلاء الناس القوة – حتى مع توافر الوقت – لتصوير كل هذه الافلام .. ومعظمهم يعمل فى المسارح فى الليل .. خصوصا عندما يتم تصوير هذه الافلام فى الاسكندرية، والمسرح يقع فى القاهرة .. فماذا يأكل هؤلاء الممثلون لكى يحتفظوا بهذه الصحة ما شاء الله ؟؟ واى نظام غذائى يتبعونه .. واى نوع من الفيتامينات او العقاقير والادوية يتناولون ؟؟ ومتى ينامون وكم ساعة ؟ وكيف يحتفظون بنشاطهم العقلى، بحيث يحفضوا الحوار على الاقل لكى لا يختلط حوار فيلم بأخر ، اليست كل هذه معلومات مهمة، لو توصلت اليها وزارة الصحة ..لأفادة منها البشرية كلها ؟

هذه «الهلوسة» الطويلة كلها، قادتنى اليها بالضرورة هلوسة الفيلم نفسه.. ولأننى بصراحة اهرب بها من مجرد محاولة ان احدثكم عن موضوعه.. لأننى بصراحة ايضا «مش فاهمه».. ولكن كل ما استطعت ان التقطه مما جرى، هو ان وحيد سيف ثرى جدا، يملك شركات عديدة ولكنه «حرامى» كالعادة، وهو من «بيئة واطية» صنع

ثروته من بيع الفول .. ومع ذلك فهو مصاب بمرض غريب جدا «واعتقد لنه لن يشفى منه» .. وهو الحديث دائما عن الفرسان وعصر الفرسان واخلاق الفرسان ...

واعتقد ان المصاب بالمرض فى هذه الحالة هو المؤلف نفسه لأن شخصية كالتالى رأيناها، فظة جاهلة فاسدة لا يمكن ان تكون قد سمعت عن اى فرسان فى العالم، ولا قرأت كتابا واحدا فى حياتها .. والفارس الوحيد الذى ربما شاهدته لابد ان يكون «العربجى» الذى يقود عربة الفول فى الصباح ... فكيف نبنى فكرة الفيلم كله على ان وحيد سيف هذا يعيش حياته كلها فى وهم عصر الفرسان هذا !

والنكتة ان هذا المليونير الامثل يستقبل فى بداية الفيلم ابنته دلال عبد العزيز فى مطار القاهرة، عائد بعد غياب سنوات حصلت فيها على الدكتوراه من كولامبو ... تصوروا ...

والرجل الفظ جدا والشرس، والذى يضرب كعادة وحيد سيف كل من يصادفه، يصحب ابنته العائدة الى قصر فخم مملوء بالخدم والحشم، ويحاول ان يمارس فيه كل مظاهر الارستقراطية .. البلدى جدا بالطبع .. ولكننا نلاحظ ان الفتاة نفسها مازالت متواضعة ومؤدبة وعبيطة، لدرجة انها متعلقة بحبها القديم ليونس شلبى الذى يعمل «دوبليرا» فى الافلام .. ويونس شلبى له صديق كهربائى متخلف عقليا ايضا، هو مظهر ابو النجا المتزوج بجليلة محمود .. ولا تحاول ان تسألنى عن علاقتهما بالفيلم ..

وبينما الفتاة مصممة على حب هذا الصعلوك، يرفض ابوها هذه العلاقة لانه يريد لها عريسا ينتمى لطبقة الفرسان ...

والبنت من ناحية اخرى يحبها ولد «صايع» فى النادى – لاحظ ان هناك ناديا دائما فى كل فيلم – وهذا الولد له تابع «صايع» هو الاخر ينفذ تعليماته من دون سبب مفهوم ...

والاثنان يتآمران طمعا فى ثروة الفتاة ولكى يحصل مشهد «ضرب» بينهما وبين حبيبها يونس شلبى الذى يحاول منع زواجه بها بأى شكل ...

وعبر اشياء كثيرة جدا لايمكن سردها تراوح العلاقة بين الرجل الفاسد وحيد سيف وحبيب ابنته يونس شلبى الذى يعطيه دروسا فى الشرف والامانة، بين شد وجذب، الى ان يقتنع الاب المتعجرف، رغم انفه، بأن اخلاق الفرسان التى يتحدث عنها كثيرا، قد تتوافر اكثر فى هذا الشاب الفقير الشريف، الذى لا ينتمى الى

العائلات الارستقراطية ... وتتزوج البنت الولد !

وهنا ايضا يمكن ان يقولوا لك انهم يناقشون افكارا كبيرة ونبيلة، وانهم يحاربون الجشع والفساد ... فالكل يلعب الان بالافكار الكبيرة ... ولا احد فاسد ولا يفهم - فيما يبدو - الا انا شخصيا ...

- مجلة «فن» السنة ٢- العدد ٢٨ ١٣/٨/١٩٩٠.

«الخروج من الجنة»
فريد الاطرش بدأ بالبهجة وانتهى بالعذاب

واجهت بعض الحيرة عندما امسكت بالقلم لأكتب عن هذا الفيلم .. واعتقد ان الفقرة الاولى فى هذا المقال ربما تستغرق وقتا فى كتابتها أطول من باقى الموضوع كله .. فمشكلة الرجوع الى مشاهدة وتأمل ثم الكتابة عن الافلام القديمة، هى المدخل الى الموضوع .. فلكل فيلم مدخل خاص، حتي داخل النوعية الواحدة من الافلام .. ففى الافلام الكوميدية مثلا يختلف كل فيلم عن الفيلم الاخر فى الاسلوب والادوات والمستوى طبعا، حتى عندما يكون المخرج واحدا . فكما كانت كوميديا توجو مزراحى مختلفة فى عناصر كثيرة عن كوميديا فطين عبد الوهاب مثلا، فإن كوميديا فطين عبد الوهاب تختلف فيما بينها حتى لو بدا غير ذلك .. وتجربتى الغريبة الصعبة هذه، فى اعادة اكتشاف السينما المصرية القديمة من كل نوع ومن كل عهد، أكدت لى ذلك .. وهنا تكون مهمة الناقد المضنية .. ان يضع يد قارئه على هذه الفروق مهما كانت ضئيلة، هذا لو استطاع طبعا ..

وأمام « الخروج من الجنة» واجهت المأزق .. فهو عن مسرحية لتوفيق الحكيم بالعنوان نفسه .. فهل اكتب عنه باعتباره احد تناولات السينما المصرية لأعمال الحكيم، بمعنى ان يكون فكر وفلسفة توفيق الحكيم الساخرة هى اساس تحليل الفيلم ؟

كان الجواب السريع هو لا .. لأن البعض قد يدهش الى حد الصدمة من «وقاحتى» عندما اقول ان اسوأ ما فى هذا الفيلم هو فكرته التى اعتبرها ساذجة الى حد المرض .. على الاقل كما قدمها الفيلم لأننى لم اقرأ مسرحية الحكيم نفسها ..

«الخروج من الجنة» : ليس رومانسيا !

فهل اكتب عن «الخروج من الجنة» باعتبارة فيلما رومانسيا اذا ؟

هنا تجيء «الصدمة» الاخرى، فأنا لا اوافق كثيرا على ان هناك مدرسة يمكن اعتبارها «رومانسية» فى أى مرحلة من مراحل السينما المصرية .. وذلك ينطبق حتى على افلام عز الدين ذو الفقار واحمد بدرخان التى اعتبرها البعض رومانسية، انها فى تقديرى المتواضع لم تكن سوى محاولات ساذجة اقصى ما تصل اليه هو بعض قصص الحب العبيطة غالبا – او ان التعبير عنها سينمائيا كان هو العبيط على الاقل – وكانت معتمدة على تيار فى الرواية المصرية عند بعض الادباء الكبار يمكن اعتباره رومانسيا (يوسف السباعى .. احسان عبد القدوس .. محمد عبد الحليم عبد الله) ولكن محاولات المنتجين للاستفادة من اسم الكاتب صاحب الرواية الناجحة لا تكفى لتحقيق ما يسمى بـ «تيار سينمائى» .. الواقع انه لا وجود لتيار رومانسى فى السينما المصرية – او أى تيار آخر اذا شئنا الدقة على الرغم من كل المحاولات المتقطعة فى هذا الاتجاه او ذاك – بل كانت لدينا دائما «سينما النجم» .. وهو «نظام» نقلته سينما العالم كله من هوليوود .. ولكنه نما وترعرع فى السينما المصرية واستقر فيها بحكم كل قوانينها وعلاقاتها واسواقها ومشاهديها حتى بعد ان تخلب عنه هوليوود نفسها .. بل ان هذا «القانون» او «النظام» اصبح الوحيد الذى يحكم افلامنا الان، فالمسألة تبدأ بثلاثة او اربعة نجوم وتنتهى بهم .. وكأنه ليس هناك اى وجود حقيقى لأى عنصر اقتصادى أو فنى من عناصر بناء صناعة السينما الا هؤلاء النجوم الثلاثة او الاربعة .

هذه الظاهرة كانت موجودة دائما ولكنها اليوم تتفاقم وتتضخم : ظاهرة الريحانى مثلا .. أو على الكسار .. او اسماعيل يس .. وظاهرة ليلى مراد او شادية .. او ظاهرة أفلام عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الاطرش وعبد الحليم ...

وكل ظاهرة كانت «تأخذ أيامها» بعد أن تتحول الى مدرسة خاصة او «لون» مرتبط اساسا مواصفات النجم، ومرتبط بما يحققه عند الناس من تصور خاص او متعة او احتياجا.. او – وربما هذا هو الاهم – كيف يريد هو ان يبدو امام الناس..

من هنا افضل ان انسب «الخروج من الجنة» الى «سينما فريد الاطرش» .. فهذه مدرسة لها ملامح محددة، بينما ليست هناك تلك الملامح لما يمكن تسميته «بسينما توفيق الحكيم» – بمعنى عناصر مشتركة بين الافلام القليلة المأخوذة عن أعماله ..

«فيوميات نائب فى الارياف» التى اخرجها توفيق صالح هى بالتأكيد شىء مختلف تماما عن «رصاصة فى القلب» الذى أخرجه محمد كريم بمواصفات «النجم الخاص جدا» محمد عبد الوهاب .. أما «العش الهادىء» الذى اخرجه عاطف سالم فلا يمكن ان ننسبه الى اى مدرسة فى العالم .. ويبقى «عصفور من الشرق » الذى أخرجه يوسف فرنسيس فجاء هلاميا ما بين الروائى والتسجيلى وما بين باريس وصعيد مصر . ونكتشف المفارقة المذهلة، وهى أن «عودة الروح» اعظم أعمال توفيق الحكيم على الاطلاق لم تقترب منها السينما لسبب لا يدريه احد ؟

فكيف يمكن لنا اذا ان نتحدث عن «سينما توفيق الحكيم» ان ننسب لها اى فيلم حتى لو كان مأخوذا عن قصة او مسرحية له ؟..

الأقرب الى الصحة والبساطة والتواضع هو ان نقول ان «الخروج من الجنة» هو فيلم لفريد الاطرش، لأن فيه كل مقومات سينما فريد الاطرش .. واتحدث بالطبع عن الفيلم كما رأيناه على الشاشة والذى كتب له السيناريو والحوار محمد ابو يوسف وأخرجه محمود نو الفقار عام ١٩٦٧ ..

ولست أجزم بأن له علاقة مع ذلك بهزيمة حزيران (يونيو) فى ذلك العام، فالمسرحية كتبت قبل ذلك بثلاثين سنة بالضبط .. ولكنى لم اقرأها .. لذلك لن اناقش افكار او فلسفة توفيق الحكيم فى الاصل الادبى واتصدى للعمل السينمائى فقط ..

فما هى مقومات «سينما فريد الاطرش» هذه، كما يكشف عنها «الخروج من الجنة» ؟ قبل هذا الفيلم، كانت شخصية هذا المطرب «الشرقى» تماما والمتمكن قد تحددت فى السينما ومنذ «انتصار الشباب» أول افلامه مع شقيقته اسمهان على الشكل التالى: شاب مثالى جدا جميل الصوت .. فنان بوهيمى يعيش لفنه ويعشقه .. ينهال الاعجاب عليه من كل جانب وبمجرد ان يفتح فمه بأى اغنيه وبالذات من النساء وعلى الرغم من ذلك فهو تعيس جدا ومظلوم ومحروم لسبب او لأخر .. واذا لم يكن هناك سبب، فلابد من اختراع السبب ..

بداية فريد الاطرش فى السينما

فى البداية كان فريد الاطرش يلعب غالبا دور المغنى الشاب المغمور الذى يبحث عن فرصة ويبحث فى الوقت نفسه عن وجبة عشاء قبل ان ينام في «البدرون» الذى

يشاركه فيه فنان مجنون اكثر تعاسة منه هو عبد السلام النابلسى .. ثم تمتلىء حياته بهجة واملا وسعادة عندما يلتقى بسامية جمال الراقصة الساحرة التى تدخل معه قصة حب لا تخلو من المشاكل، ولكن تنتصر فى النهاية على كل العقبات، متوازية مع قصة كفاح الفنان المغمور الذى لابد من ان تصل موهبته الى القمة فى نهاية كل فيلم، بأن يغنى على مسرح الاوبرا القديمة المحترقة رحمها الله ..

ومن هنا كانت تتحقق سعادتنا نحن المتفرجين بنجاح القصتين معا: الحب والكفاح .. وفى تقديرى شخصيا ان فريد الاطرش قدم مع سامية جمال مجموعة من اجمل الافلام الاستعراضية التى عاشت حتى الان من دون ان نسأم مشاهدتها عشرات المرات .. وأنه كان فى أحسن حالاته عندما مثل هذه الادوار الخفيفة المرحة التى تناسب قدراته المحدودة جدا كممثل .. ولكنه أخطأ الطريق عندما حاول بعد ذلك ان يكون جادا ومظلوما ومتجهما ..

ولعلها حياة فريد الاطرش الشخصية وتكوينه النفسى الخاص، ثم احباطاته العاطفية، هى التى دفعته بشكل ما الى تغيير شخصيته الظريفة هذه فى السينما إلى الشخصية المكتئبة التى يحيطها «النكد» من كل جانب .. ولعل المسألة بدأت بالشجن الحزين المعذب الذى كان يحمله صوته، فقرر من دون مناسبة ان يغنى أغانى حزينة تصور أنها أكثر قيمة من أغانيه المرحة الجميلة التى كانت تتناسب مع ثنائياته الاولى مع سامية جمال .. وربما أوهمه بعض الكتاب أو المخرجين بأنه، ولكى يكون ممثلا كبيرا أيضا وليس مجرد مطرب كبير،فلا بد من أن يلعب شخصيات مضطهدة فى أفلام ميلودرامية كئيبة لكى «يديها جامد» حسب الاصطلاح التكنيكى الشائع عند الممثلين المحترفين ..

ولابد من ان هناك عاملا نفسيا آخر .. هو احساس فريد الاطرش بالحزن الدفين منذ نشأته الاولى ثم فقدة لشقيقته اسمهان بعدما ابتعد عن مجد عائلة الاطرش الكبيرة فى جبل الدروز وهو الانسان الشديد البساطة والنقاء فى حقيقته .. لعل كل ذلك هو الذى دفعه الى تقديم نفسه فى دور المظلوم المعذب دائما والذى يستعذب العذاب فى الوقت نفسه، لكى يصبح موضع عطف الجماهير التى تحبه، ولكى يستدر دموع الجميلات اللاتى يهمن فى صوته بشكل خاص .. فبدأ، حتى وهو يغنى فى الافلام يخرج على الطابع التلقائى البسيط الذى كان يغنى به فى افلام سامية جمال الى ما صوره له البعض «كعروض كبيرة»: المسرح الفخم .. والفرقة الموسيقية

الكبيرة العدد التى ينافس بها عبد الوهاب وعبد الحليم .. والديكورات المهيبة .. والبيانو ... ونوع كلمات مثل «بنادى عليك» ... و «يارب حكمتك .. يائس ومالى امل غير رحمتك »... و«عدت يا يوم مولدى .. عدت يا أيها الشقى» .. لكى تنهمر عليه دموع الشفقة فى ارجاء الوطن العربى ..

وهكذا فقدنا بلبلا مغردا جميلا بسيطا ... لكى نكسب «بيتهوفن» معذبا وضحية دائمة للاقدار .. وبقيت شخصية المعذب حتى عندما بدأ فريد الاطرش يمثل ادوار «البيك» الثرى جدا والذى يسكن القصور ويقضى ايامه ولياليه كليالى شهريار محاطا بالناس وكان يبدو لنا لا يعانى أى مشكلة، كان كتاب السيناريو يتفننون فى البحث عن اى مشكلة تعذبه وتجعل لياليه أسود من ليالى الخروب .. والا فكيف يكتئب ويبكى معذباً ويشكو حظه للسماء لنبكى نحن معه وهو يعزف على البيانو .. والجماهير تمزق أكفها بالتصفيق فى «بنوارات» الاوبرا .. ؟

ولست اقصد فى الواقع اى سخرية أو انتقاص من نوع السينما الذى كان يقدمها واحد من اكبر مطربى الاغنية العربية الحديثة اذ لا يمكن لومه أو تحميله مسؤولية سيادة ذوق خاص فى استقبال الاغنية والسينما معا . فالانصاف يقتضى ان نقول ان فريد الاطرش فى الشخصية السينمائية التى اختارها لنفسه، لم يكن هو صاحب الخيار فى الرقع بل ان الجمهور العربى – وليس فى مصر وحدها – هو الذى اختارها له لانه احب ان يراه من خلالها ،، ولأنها بمواصفاتها الشاكية الباكية هذه صادفت هوى شخصيا عند النجم نفسه فسرعان ما رحب بها .. فالمزاج العربى أو الشرقى عموما مولع بهذه البكائيات التى تلقى بكل الشرور والمظالم وعقد الاضطهاد على كاهل الاقدار فيما سميناه فى تراثنا الشعبى «بنكد الدهر» .. وهو مزاج يستعد به الركون للألم ويواجه متاعب حياته اليومية بمزيد من النكد حتى فى لحظات الترفيه او الاسترخاء او الاستمتاع بأغنية أو فيلم ...

فاذا كانت سينما فريد الاطرش هى نتاج طبيعى لهذا المزاج العام، تنبع منه وتتجه اليه، فإن ما يحدث فى فيلم **«الخروج من الجنة»** لا يمكن تصديقه إلا فى هذا الإطار لأن من يحاول ان يفصل غرائب الفيلم عن هذا الميل النفسى السادى والمازوكى فى الوقت نفسه لتعذيب الذات والاخرين سيجد بالتأكيد ان صناع الفيلم هم مجموعة من المرضى النفسيين ...

لأنها .. هند رستم !

أولا هند رستم هى الصحفية الناجحة جدا التى تعمل فى دار اخبار اليوم .. وهنا نلاحظ على الفور الصورة الخيالية المضحكة التى نرى بها الصحافى فى الافلام .. مكتب فخم جدا .. ومائدة اجتماعات ... وسكرتير خاص يذكر السيدة المحررة بأن لديها ندوة الساعة كذا فى «جمعية نهضة المرأة» ..

وموعد الساعة كذا مش عارف مع مين ... ثم محررة اخرى شابة مساعدة تجلس على مكتب مجاور تذكر الكاتبة الكبيرة بأنها تجهد نفسها كثيرا فى العمل ..

وعلى الرغم من انها مسائل مضحكة جدا بالنسبة لمن يعرفون واقع الصحافة المصرية حيث لا يتمتع بمظاهر الابهة والفخامة هذه مصطفى امين نفسه فى عز مجده فإننا سرعان ما نكتشف ان السيدة هذه ليست رئيسة تحريرولا مجلس ادارة وانما هى مجرد محررة لباب شكاوى القراء.. وهنا لا بد من ان «نفطس من الضحك» ...

ان اكبر محررة لباب بريد القراء فى تاريخ الصحافة المصرية كله هى الكاتبة الكبيرة – فعلا – السيدة امينة السعيد محررة باب «اسألونى» الشهير، كانت شديدة التواضع والبساطة ... ولكن المشكلة هنا ان المحررة هى هند رستم التى كانت حينذاك – سنة انتاج الفيلم ١٩٦٧ – احدى ملكات السينما المتوجات .. وهنا سنلاحظ على الفور ان «النجم» هو الذى يفرض نفسه وليس «الشخصية» فى اطارها الصحيح .. فهى هند رستم اذن وليست فوزية او نبوية .. وهى تفرض نفسها بالتالى بكل مقاييسها هى وشروطها على السيناريست والمخرج والمصور والجميع .. ونحن نلاحظ مثلا ان هند رستم لم تنظر مرة واحدة طوال الفيلم كله الى شخصية واحدة اخرى تشاركها فى «الكادر» فى اى موقف، وانما هى تعطى ظهرها للجميع وتنظر للكاميرا مباشرة متباهية بفساتينها وبنطلوناتها وكأنها تقول للجميع: سايفين .. انا هند رستم. وهم يحيطونها بعدد من الممثلين الكبار جدا فى ادوار «كومبارس» لا تتعدى بضع ثوان: ابوها محمود المليجى، واختها الصغرى سهير المرشدى، وزوج اختها احمد رمزى وزوجها الثانى عماد حمدى .. اسماء كثيرة جدا لا يردد كل منها الا بضع عبارات لا تقدم ولا تؤخر ...

ثم يجعلونها شاعرة كبيرة جدا يقف مندوب المجلة الشهيرة لساعات فى انتظار آخر قصائدها وكأنها المتنبى واحمد شوقى معا .. وكأن الصحافة ستتوقف عن

الصدور اذا لم تنشر هذه القصيدة ...

على المستوى الشخصي لن نجد سببا مفهوما بالطبع لأن تبقى هذه السيدة الفاتنة من دون زواج حتى الان علي الرغم من ان الرجال يقبلون اقدامها طبعا ...

ولست ادرى كيف وافق فريد الاطرش وهو النجم الكبير الذى كانت الافلام تصنع اساسا من اجله، على ان يتم تصميم كل شيء بدءا من السيناريو الى التصرير لحساب هند رستم ... ولكن لعل هذا دليل آخر على انه كان «راجل طيب» فعلا ...

وهو لم يكن طيبا مثلا عندما كان مليونيرا فى الفيلم – من دون ان يمارس اى مهنة تكون مصدرا لكل هذه الثروة – ومع ذلك شغل نفسه بالتلحين والغناء كمطرب من الهواة .. ومعه بالطبع صديقه او سكرتيره الذى كان عادل امام حينذاك ... وهو شخصية اخرى لا نعرف عملها ولا حقيقتها بالتحديد .. ولكنه ينظم مواعيد سهرات ونزهات هذا المليونير الامثل البوهيمى «الصايع» فقط ..

ويختار فريد الاطرش المليونير بالمصادفة أخر قصائد الكاتبة الشاعرة العبقرية هند رستم ليلحنها ويغنيها .. وبالمصادفة تسمعه هى .. فتقرر على الفور انه فنان عبقرى هو الآخر .. وانه لابد من ان يتحول الى ذلك .. وفورا ... ويحب الاثنان بعضهما بالطبع ومن أول مشهد .. كل منهما اقترب من الخمسين ولكنه كان فى انتظار الأخر ليتزوج فقط ...

وعلى الرغم من ان الحب فى حالة كهذه لا بد من ان يكون جارفا وعميقا ونابعا عن خبرة وتجربة فإن العاشقة التى تريد ان تدفع بزوجها «الصايع» الى العمل والنجاح تختار اغرب وسيلة فى العالم لتحقيق ذلك ...

وهى ان تدمر نفسها وتدمره .. من اجل ان ينجح .

ولعله الفيلم الوحيد فى تاريخ السينما الذى قدم مطربا لايريد الغناء .. ولكن السيدة زوجته تصر على ان يغنى بالقوة ...

والرجل يرفض مؤكدا انه ليس فنانا .. بينما تؤكد هى كل مرة وبالحاح : «لا ... أنت فنان .. ولازم تبقى عبقرى والا حضربك بالجزمة».

شيء مثل ها بالضبط هو الذى حدث فى هذا الفيلم المريض ...

فى أيام شهر العسل التى تحولت الى جنة تبدأ الزوجة مطاردة زوجها لكى يعمل ويغنى وينجح .. والرجل يرفض .. فما الذى فعلته السيدة؟.. قررت تدمير حبهما وحياتهما الزوجية بيديها وعن عمد ... هجرته فى الفراش اولا .. ثم هجرت البيت كله

.. وهو يبكى وينوح ويقبل قدميها ... وهى تزداد عنادا ووحشية وهى تنظر للكاميرا كنمرة مفترسة ...

وفى اغرب مشاهد السينما المصرية، يحاول الزوج استرضاء زوجته بهدية قرط من الماس .. فتلقيه فى وجهه بمنتهى الاذلال والمهانة .. فاذا بالزوج يطحن القرط فى «الهوم» حتى يحوله الى «بودرة» .. فتقول ببرودة اعصاب من دون ان تنظر اليه وانما الى الكاميرا : «يا ريتك كمان تطحن قلبك لأنه ما يساويش عندى اى حاجة». كل هذا وهى تموت فى حبه .. ولكنها فى الوقت نفسه تموت فى تعذيب نفسها وتعذيبه .. وتبكى .. فأى شذوذ فى العواطف ... وأى لذة مرضية فى النكد ؟

ثم تسعى السيدة الى الطلاق .. وتتزوج عماد حمدى الرجل السخيف الممل الذى لا تحبه ورفضته من قبل .. لمجرد ان تعذب نفسها وتعذب حبيبها ...

ولأن الفيلم هو من بطولة فريد الاطرش فى النهاية فلابد من ان يغنى وينجح لأن السيدة زوجته تكون قد ضحت حبها وهنائها من اجل ان ينجح ..

وعلى مسرح الاوبرا كالعادة تكون الاغنية الكبيرة الفخمة ...

والسيدة طبعا فى «بنوار» مع اختها انما متخفية، تشهد نجاح حبيبها الذى ضحت من أجله بكل شىء.. فالحياة لابد من ان يسودها النكد والاكتئاب والتضحية من اجل ان نصبح كلنا شهداء معذبين لنلتقى فى العالم الآخر حيث السعادة الخالدة..

ويا ايتها السينما المصرية ... ليغفر لك الله ما صنعته بنا .

- مجلة «..» السنة ٣٠ - العدد ٢٨ - ١٢/٨/١٩٩٠.

صور من مصر ماقبل ٢٣ يوليو
«فى بيتنا رجل»
الحب من خلال الوطن .. والعكس صحيح !

يذكرنا فيلم **«فى بيتنا رجل»** على الفور بظاهرة مخرجه هنرى بركات .. فلقد أصبح الفيلم ليس احدى كلاسيكيات هذا المخرج فقط، وانما السينما المصرية كلها .. وهنا يصبح تعبير «الظاهرة» هو البديل المهذب لتعبير «المأساة» .. لأنها مأساة بكل المقاييس ان يكون لدينا مخرجون كانوا فى أحد الايام قادرين على صنع مثل هذه الافلام، ومع ذلك نتركهم وهم ما زالوا قادرين على العمل يفلتون من بين أيدينا دون ان نستفيد منهم الى اقصى درجة، فلا نضع فى خدمتهم كل ماهو مطلوب لصنع سينما جيدة .. وتمر سنواتنا وسنواتهم المجدبة ونحن نشاهدهم ببلادة، حتى تتوقف مواهبهم، او حتى يتبدد تاريخهم كله تحت ضغط الحاجة عندما تبتلعهم تروس السينما الرديئة ..

ولقد تعودنا دائما ان نؤرخ للسينما الجيدة فى مصر بصلاح ابو سيف ويوسف شاهين .. وقد يذكر البعض احيانا توفيق صالح الذى توقف تماما هو الاخر .. وربما اشار البعض الآخر الى كمال الشيخ او عاطف سالم .. ولكننى اعتقد ان اكثر مخرجين فى تاريخ السينما المصرية تعرضا للظلم هما نيازى مصطفى وهنرى بركات، ولكل منهما اتجاه خاص أضاف اليه الكثير فى فترة الريادة الصعبة ...

ولعل بركات اقدم هؤلاء جميعا على الاقل من حيث التاريخ .. فلقد ظهر اسمه فى قوائم الافلام المصرية لأول مرة عام ١٩٤٢ مخرجا لفيلم «المتهمة» الذى مثلته أسيا أمام زكى رستم ، بينما بدأ صلاح أبو سيف الاخراج عام ١٩٤٧ بفيلم **«المنتقم»**

ويوسف شاهين عام ١٩٥٠ بفيلم «بابا أمين» .. وصحيح أن هذا لا يثبت اى شيء، حيث لا تقاس القيمة الحقيقية لأى مخرج بالاقدمية، وحيث لكل من هذه الاسماء الكبيرة قيمتها العظيمة فى تاريخ السينما الكصرية، كل فى اتجاهه ..

ولكن مالا يمكن انكاره ان هنرى بركات بالذات كان أقل هذه الاسماء حظا من التقويم الموضوعى على الرغم من انه كان دائما من أغزر مخرجينا نتاجا على امتداد هذا التاريخ الطويل - ٤٨ عاما - وحتى اليوم امده الله بالصحة والعافية.

والصحيح ايضا انها ليست مسألة غزارة نتاج .. ولكن بركات قدم عددا من أهم افلام السينما المصرية وأعظمها والتى تثبت قيمتها امام اى قياس فنى وموضوعى حتى ايامنا هذه .. فلم يكن هذا الانتاج الغزير الذى لا يمكن حصره، مجرد «كم» وانما قدم من خلاله كل النوعيات السينمائية على الاطلاق، وكمخرج على أعلى مستوى تكنيكى متمكن ومسيطر على كل ادوات السينما، وكان متقدما فى تلك الاوقات على كل ما كان سائدا .. فهو حرفى شديد الرقى وشديد الطموح مما كن يقترب فعلا من المستوى العالمى لو أن ظروف السينما المصرية كانت تسمح له - ولآخرين غيره من الموهوبين فى الواقع - بأن يواصل العمل وفى جو صحى حتى يقترب من العالمية فعلا ...

الذاكرة السينمائية تؤكد

والذين مازالو يحتفظون بما يمكن تسميته «بالذاكرة السينمائية» لن يستطيعوا بالتأكيد احصاء افلام بركات الجيدة - والممتازة أحيانا - فى كل اتجاه ولا المواهب التمثيلية او الغنائية التى كان بركات وراء نجاحها .. ولكن تكفيه ليكون مخرجا عظيما ان ينسب له عدد من أهم كلاسيكيات السينما المصرية التى مازالت حية حتى الان فى هذه الذاكرة السينمائية المفقودة : «أمير الانتقام» .. «أمير الدهاء» .. «شاطيء الغرام» .. «الحرام» .. «دعاء الكروان» .. «فى بيتنا رجل» .. و .. و .. و . فإذا انتقلنا من الافلام الى النجوم .. فسوف نجد أن بركات وبشكل مؤثر كان وراء فاتن حمامة وعبد الحليم حافظ وصباح وثنائيات ليلى مراد ومحمد فوزى وفريد الاطرش وسامية جمال ..

والواقع ان التحليل الفنى لافلام بركات لابد من أن يدهشنا بقدرته على صنع هذه النوعيات المختلفة حيث كان طوال تاريخه السينمائى ينتقل من نوعية الى اخرى

بالسلاسة نفسها وفى الوقت نفسه ببراعة تكنيكية وجدية شديدة فى العمل ومحاولة للاتقان كانت تساعده عليها ظروف انتاجية كانت أرقى وأغنى بالتأكيد فى تلك الايام..

فهو حرفى متمكن يفهم خصائص ومتطلبات الفيلم التاريخى او المعتمد على الديكورات والازياء فى «أمير الانتقام» فيقدمه بالاتقان نفسه الذى يقدم به قصة رومانسية غنائية تخطف قلوب المشاهدين مثل **«شاطىء الغرام»** أو **«ورد الغرام»** .. أو كوميديا غنائية راقصة مثل «آخر كدبة» .. ليفاجئنا بعد ذلك بمأساة قاسية شديدة الواقعية وعلى مستوى لايقل بحال عن شبيهاتها فى السينما العالمية مثل **«الحرام»** .. ثم لينتقل بالسلاسة والسهولة نفسيهما واللتان تنبعان من سيطرة تكنيكية كاملة على أدوات السينما.. الى ما اصطلحنا على تسميته «بالافلام الوطنية» مثل **«الباب المفتوح»** وفى «بيتنا رجل» ..

والسؤال : هل كانت هذه البراعة نفسها فى تقديم كل الألوان، هى التى انتقصت من حق هنرى بركات فى تقويم دوره المهم فى تطوير السينما المصرية منذ الاربعينيات، لأنه على الرغم من انتاجه النشيط والمتنوع لم يلتزم الا بالاجادة الحرفية المجردة من دون خط فكرى أو حتى فنى محدد ينسب اليه تاريخيا، كما تعودنا ان ننسب مثلا التيار الواقعى الى صلاح أبو يوسف؟. وهل خسر الرجل شيئا حقيقيا عندما لم نضعه فى مكانه الذى يستحقه بجدارة فى قائمة المبدعين الحقيقيين فى تاريخ السينما المصرية.. أو انه كان مشغولا فقط بهذا الابداع على المستوى الحرفى وحده وفى أى اتجاه فلم يحرص اصلا على ان ينسب الاخرون اليه اى شىء؟

فى تقديرى الشخصى أن «هذا» هو التفسير الصحيح «للظاهرة - المأساة» لهنرى بركات .. فالرجل هو الذى اختار بنفسه الا يكون هناك اتجاه له سوى العمل المتقن والصادق وحده وبلا أى «شواغل فكرية»، وهو اتجاه يستحق الاحترام فى ذاته، وكانت السينما المصرية - ومازالت - فى حاجة اليه فعلا .. وأتصور أيضا انه كان قانعا به ومن دون أى تردد أو ادعاء أو حتى سعى للتقدير النقدى او التاريخى سوى تقديره لنفسه ورضائه عما يفعل.. ولكن «المأساة» هنا، حتى لو لم يعتبرها هو كذلك، هى انه - من حيث لم يقصد - ترك اسمه الكبير وتاريخه وموهبته تتبدد سنوات طويلة بلا عمل نستفيد منه نحن، بل وتركها تستسلم ايضا بلا مقاومة لمخالب السينما الرديئة !

عناوين الفيلم

ان احد الأمثلة القومية التى تصمد فى الزمن بعد تسعة وعشرين عاما مؤكدة قيمة سينما هنرى بركات، هو هذا الفيلم الذى اخرجه عام ١٩٦١: «فى بيتنا رجل» والذى تتجسد فيه أزهى مراحل المد الوطنى النبيل بعد تسع سنوات فقط من قيام ثورة يوليو (تموز) .. وهى لا تتجسد فى الشعارات السخيفة الجوفاء التى تنتهى الى فن منافق ردىء، بل فى أدب جيد يتمثل أولا فى رواية أحسان عبد القدوس التى لعلها من أفضل رواياته اكتمالا .. من الناحية الدرامية .. ثم فى سينما راقية جداً وعلى أعلى مستوى من الصياغة كتابة واخراجا وتمثيلا والى أدق تفاصيل العمل السينمائى ..

كما تعودنا فى هذا الباب ان نبدأ بقراءة عناوين - تيترات - أى فيلم لأنها تقودنا الى فهم صحيح لصانعيه وظروف صنعه لا ينفصل اطلاقا عن فهم الفيلم نفسه .. نقرأ عناوين «فى بيتنا رجل» فنعرف أولا أنه من انتاج «افلام بركات» أى أن الفنان هنا يرى انه لكى يحقق تصوره كما يريد يدخل مغامرة الانتاج بنفسه. وفى ذلك الوقت كانت الظروف الاقتصادية والانتاجية للسينما المصرية أفضل بكثير .. وهى المغامرة نفسها التى أصبحت مجازفة خطرة الآن بالنسبة لأى فنان!

ولا أدرى كيف كانت علاقة الانتاج بالتوزيع فى ذلك العام ١٩٦١ .. ولكننا نكتشف ان وحدة مصر وسوريا فى «الجمهورية العربية المتحدة» حينذاك، جعلت بركات يتولى بنفسه التوزيع الداخلى، أى فى مصر التى كانت تسمى رسميا الاقليم الجنوبى.. بينما تولى الموزع السورى صبحى فرحات التوزيع فى الاقليم الشمالى وانحاء العالم..

ولا يساهم بركات بهذا الجانب المادى فى فيلمه فقط .. وانما يشترك ايضا فى كتابة السيناريو مع يوسف عيسى الذى كان واحدا من أفضل كتاب لسينما كما يبدو من عمله الممتاز فى هذا الفيلم، الذى كتب له ايضا الحوار المركز والمؤثر بما يتلاءم تماما وضرورات السينما خصوصا عندما تكون مأخوذة عن أصل أدبى لكاتب كبير مثل احسان عبد القدوس .. والواقع ان اسم يوسف عيسى يذكرنا بجيل كتاب السينما الكبار المجيدين الذين تميزوا بإجادة الحرفة والعمق والرصانة فى الوقت نفسه، وان كانوا جميعا من المدرسة التقليدية فى كتابة الفيلم، أى بمنطق سرد الحدوتة الكلاسيكى ..

والذين يمكن القول انه بإختفائهم لم يحل محلهم جيل جديد من كتاب السيناريو بالمقدرة والخصوبة نفسيهما .

ومصور الفيلم هو وديد سرى الذى كان أحد أساتذة جيل الكبار ايضا فى التصوير السينمائى والذى درس فى اميركا ليعود ويجدد ويطور أساليب التصوير فى الفيلم المصرى من مجرد «الانارة» الزاعقة لتبدو الاشياء واضحة، الى التوظيف الدرامى والجمالى الصحيح للاضاءة حسب مقتضيات الاحداث .. وسنلمس فى «بيتنا رجل» بالذات الفهم الصحيح عند وديد سرى لدراما الفيلم، والاستخدام الفنى المناسب تماما للضوء والظل والأبيض والاسود بالاقتصاد المركز المطلوب لكل مشهد وبالذات فى الديكور الداخلى لشقة العائلة التى تقع فيها معظم الاحداث..

ومن الملاحظات الجانبية التى تخرج بها من عناوين الفيلم الحفاوة الشديدة بالممثلة التى كانت شابة حينذاك زبيدة ثروت والتى كانت وجها جميلا طازجا بالفعل، فيه كثير من الطفولة، ولكن لم يقل احد أبدا بأنها - لا فى هذا الفيلم ولا فى غيره - ممثلة بارغة خصوصا وسط جيل فاتن وماجدة وشادية وسعاد .. ومع ذلك نرى اسمها أول أسماء الممثلين على الاطلاق وبالاحرف الكبيرة وحتى قبل اسم عمر الشريف الذى كان نجما فى قمته حينذاك! وهى مبالغة تدفعنا للتساؤل حول نفوذ موزع «الاقليم الشمالى وأنحاء العالم» صبحى فرحات الذى تزوج هذه النجمة فيما بعد ! وهل كانت له صلة مادية من حيث تمويل الفيلم، فكان هذا الاهتمام الخاص بزبيدة ثروت على الرغم من صغر دورها بالنسبة للاسماء الكبيرة جدا التى احتشد بها الفيلم مثل رشدى أباظة وحسين رياض وزهرة العلا وحسن يوسف وتوفيق الدقن وناهد سمير ..

تمهيد تاريخى

اول لوحة فى الفيلم على الاطلاق تتقدم «بواجب الشكر وعظيم التقدير» للجهات التى ساعدت أفلام بركات فى تصوير الفيلم : السيد المحافظ، ومدير بلدية القاهرة عندما كانت هناك «بلدية» مسؤولة عن الشوارع والنظافة وحيث تبدو شوارع القاهرة نظيفة وهادئة بالفعل، ووزارة الداخلية التى ساهمت بجنود البوليس فى مشهد مذبحة كوبرى عباس، وادارة جامعة القاهرة والمستشفيات، حيث بدأ الفيلم بتظاهرة ضخمة للطلاب فى حرم الجامعة، ثم «هيئة الفتوة» وهى أحد التنظيمات الشبابية التى

انشأتها ثورة يوليو (تموز) فى محاولاتها «الرومانسية» المبكرة لاعادة تربية وتثقيف شباب مصر وقبل انشاء ما عرف بعد ذلك «بمنظمة الشباب»..

والتمهيد التاريخى قبل أحداث الرواية نفسها يأتى عن طريق شريط الصوت حيث نسمع مذيعا يقول بصوت جمهورى: «قبل ان تتم معجزة الثورة، ظلت مصر ترزح تحت نير الاحتلال اكثر من سبعين عاما، وكان الاستعمار يضع فى الحكم صنائعه المأجورين .. ونجح الاستعمار فى أن يقسم المصريين احزابا تتطاحن على الحكم ويحارب بعضها بعضا ناسية العدو المشترك .. الخ .. ».

وعلى هذه العبارات يضع الفيلم لوحات تاريخية مرسومة للمواجهة الشهيرة بين عرابى والخديوى فى ساحة عابدين .. وهى خلفية تاريخية للواقع السياسى فى مصر قبل ثورة يوليو (تموز) ١٩٥٢ .. تمهد فى الوقت نفسه للدخول الى احداث الفيلم، أى من العام الى الخاص .. وذلك كما كان احسان عبد القدوس نفسه فى رواياته الوطنية حيث كان يشغل بصوغ قصص الحب نفسها التى يجيد رسمها فى سائر رواياته، ولكن من خلال احداث الوطن كله، فقد كان - يرحمه الله - ومنذ بدايته احد شباب الوطن المشغولين بهمومه الكبرى وبصياغتها أما فى مقالات سياسية ملتهبة وجريئة، واما فى أدب لايخلو من هذا الحس الوطنى حتى وهو يتعامل مع أدق المشاعر العاطفية .. وعلى عكس ما يتصور بعض السطحيين ضيقى الأفق من انه كان كاتبا لقصص الحب الفارغة ..

الحب .. والسياسة

ان قصة الحب بين ابراهيم حمدى ونوال فى هذه الرواية ليست الا تجسيدا لمرحلة سياسية مهمة من تاريخ مصر الحديث وفيما قبل ثورة يوليو (تموز).. بل هى المرحلة التى مهدت لها وهى الفترة التى كانت مصر تعانيها من احتلالها انكليزى لم يكن رابضا فى منطقة القناة وحدها بل وفى قلب القاهرة نفسها من خلال ثكن ومعسكرات للجنود الانكليزى منها معسكر «العباسية» الذى ينسفه ابراهيم حمدى - عمر الشريف - فى نهاية هذا الفيلم .. وكان الملك فاروق فى سنوات حكمه الاخيرة بالذات دمية، من ناحية، فى ايدى الانجليز يطبقون بأيديهم من خلاله على كل مقاليد الحكم ومن ناحية أخرى فى أيدى حكام ووزراء وزعماء احزاب عملاء فى معظمهم، فهموا قواعد اللعبة فيما بين القصر وجيش الاحتلال بما يحقق مصالحهم

الذاتية ورغبتهم فى الحكم ..

والشعب يشاهد اللعبة عاجزا عن الحركة حيث قمع البوليس كان كفيلا بوقف اية محاولة للمقاومة .. ولكن الشباب الوطنى لم يتوقف على الرغم من ذلك عن الفعل بالقدر الذى كان متاحا حينذاك .. الجمعيات السرية .. التظاهرات .. بعض الاغتيالات السرية لهذا الوزير او ذاك .. الخ ..

ويبدأ «فى بيتنا رجل» بحركة غليان فى القوى الوطنية المصرية ضد القصر والخونة صنائع الانكليز .. وفى مشهد مهيب من الصعب تنفيذه الآن تحتشد ساحة جامعة القاهرة كلها بتظاهرة من ألاف الطلبة يهتفون : «يسقط الخونة» .. «الموت لأعداء الشعب» .. «يسقط العرش عميل الاستعمار» .. وهنا نرى كتف الملك فاروق من الخلف دون ان نرى وجهه وهو يبدى استياء من هذه «الدوشة» .. ورئيس الوزراء يطمئنه بأنه سيتم قمع التظاهرات .. وتصدر تعليمات «همام بك» مسؤول البوليس السياسى - عبد الخالق صالح - للضابط الكبير «الدباغ» - توفيق الدقن - بمنع تظاهرة الطلاب بأى شكل من الوصول الى قلب المدينة عن طريق كوبرى عباس حتى لا تنضم اليها الجماهير ..

ويقدم بركات حادث كوبرى عباس كما حدث فى الواقع وبقدرة سينمائية حشد لها قوات البوليس على جانب من الكوبرى المفتوح على الماء حيث تم حصار آلاف الطلبة تحت طلقات الرصاص فسقط عدد كبير منهم فى النيل بين قتلى وغرقى .. وهذا المشهد من فيلم «فى بيتنا رجل» أصبح الآن من الكلاسيكيات الوثائقية فى السينما المصرية اذ يسجل حدثا حقيقيا باعادة بنائه بحذافيره وبأمكانات كبيرة من النادر تكرارها ..

وفى مذبحة كوبرى عباس هذه نتعرف الى مجموعة من شباب طلبة الجامعة الوطنيين يقودهم ابراهيم حمدى - عمر الشريف - ونتعرف بينهم الى الوجه الجديد يوسف شعبان الذى يحمل فى الفيلم اسم «ناشد صليب» وهو اسم مسيحى يحمل دلالة مهمة على ان الوحدة الوطنية كانت دائما تجمع بين المصريين جميعا فى كل مراحل الكفاح الوطنى ..

وبدافع من اليأس تقرر هذه الخلية السرية من الشباب التوقف عن مغامراتها السابقة فى قتل جنود الاحتلال النكليزى بعدما ادركوا عدم جدواها حيث يقول أحدهم : «مين اللى يستحق القتل اكثر .. العسكرى الانكليزى اللى بيخدم بلده ..

واللا العميل المصرى اللى بيخون بلده ؟».

وهو سؤال جوهرى حقا يقرر بعده ابراهيم حمدى اغتيال رئيس الوزراء عبد الفتاح باشا شكرى .. فيقبض عليه ويتعرض للتعذيب من دون ان يبوح باسم شركائه قبل ان يودع فى مستشفى السجن بالقصر العينى .. وهناك يتم تدبير خطة هروب ساذجة يتنكر فيها بزى احد الاطباء ويخرج من المستشفى بسهولة لم يتم تنفيذها – سينمائيا – جيدا .. حتى لو كانت الحجة هى ظروف انهماك الحراس بتناول طعام الافطار فى شهر رمضان وحين تكون شوارع المدينة خالية .. ولكن طقوس شهر رمضان يتم توظيفها ببراعة بعد ذلك حين يلجأ ابراهيم حمدى للاختباء بمنزل زميله فى الجامعة محيى زاهر «حسن يوسف» .. الذى لم يجد غيره بعيدا عن شبهات البوليس حيث كل بيوت زملائه الاخرين فى العمل السرى مراقبة بالطبع ..

وهنا تضعنا رواية احسان عبد القدوس نفسها – قبل الفيلم – فى قلب هذه الازمة القوية جدا على المستوى الدرامى .. أسرة زاهر افندى الموظف العادى جدا من الطبقة المتوسطة المصرية الذى ليست له اولا لأى من افراد أسرته أية اهتمامات سياسية من أى نوع، توضع فى مواجهة صعبة : شاب وطنى هارب من البوليس بعد ارتكابة عملا نبيلا على المستوى الوطنى او الثورى، ولكنه عمل اجرامى بالنسب للبوليس والنظام كله، يلجأ للاختفاء فى بيتهم باعتباره زميلا لابنهم فى الجامعة – وعلى الرغم من أن هذا الابن نفسه لا علاقة له بالسياسة من قريب أو من بعيد ولا يشغل نفسه – كأى طالب تقليدى ملتزم – الا المذاكرة والبعد عن أى اهتمام عام خارج ذلك .. وهذا فى الواقع شأن معظم الاسر المصرية التى تتصور انها تحمى بذلك حياتها اليومية «وتربى العيال» .. بينما هى لو شاركت مشاركة ايجابية فى السياسة والحياة العامة لضمنت «لحياتها اليومية» هذه ولتربية العيال، ظروفا أفضل..

ولكن كيف تواجه هذه الأسرة بالذات هذا الموف المفاجىء الصعب الذى يفرض عليها اختيارا محددا اكثر صعوبة ؟.. هذا الصراع الدرامى القوى هو الذى ينسج منه احسان – والفيلم – خيوطه بعد ذلك .. فبعد الخوف. والحرص والتردد، يتغلب العنصر الوطنى الكامن داخل كل المصريين حين يحس الاب زاهر افندى «حسين رياض» الرجل الطيب الذى ليست له أى علاقة بأى شىء، بأن هذا الشاب الهارب ليس مجرما كما تدعى السلطة، وانما هو شاب وطنى حمل رأسه على كفة وفعل ما

كان يجب على أى وطنى اخر ان يفعله .. فهو الذى قتل رئيس الوزراء الخائن نيابة عن الجميع .. وهنا يقرر الاب ان يخوض المغامرة ولو بشكل غير مباشر ليكون هو ايضا قد ساهم بشيء يمكن ان يفخر به يوما ما .. ولكن بشرط طبعا الا يدفع ثمنه، لا هو ولا أبناوه !

الاساس الدرامى للصراع قوى جدا أذن وفيه كثير من تكوينات الشخصية المصرية .. فالأم العادية جدا، الطيبة كما نعرفها فى بيوتنا كلها، تبدى تبرمها من البداية من التورط فى أى موقف بسبب ما تسميه «السخامة اللى اسمها السياسة» .. وهو الموقف نفسه للإبنة الكبرى سميحة «زهرة العلا» التى هى نموذج للفتاة المصرية المحافظة التى لم تكمل تعليمها، غالبا لأنهم افهموها ان دورها فى الحياة هو ان تقبع فى البيت فى انتظار «العدل» بفتح الدال، أى الزواج .. بينما يبدو الابن الوحيد الشاب طالب الجامعة «محيى» ممزقا بين سلبيته التى عودوه عليا بأن يضع همه فى الدروس فقط فلا ينخرط فى شيء مما قد يعرضه للخطر، وبين حسه الوطنى الكامن قطعا فى أعماقه وهو يرى زملاءه فى الجامعة ينهمكون فى هموم وطنهم الى حد الفعل الايجابى ولا يترددون عن دفع الثمن .. ولكن ها هو يجد الخطر ويصل الى بابه فى شخص زميله ابراهيم حمدى الذى يعجب فى أعماقه ببطولته ولكنه ليس مستعدا على الرغم من ذلك لكسر الناموس العائلى الهادىء والمستقر بقبول اخفائه فى بيته .. فالأمر فى النهاية فى يد رب العائلة زاهر افندى الذى لعله وهو يستقبل هذا الطريد وهو الى مائدة افطار رمضان يواجه محنة حياته كلها .. هل يقبله ام يرفضه ؟

اما الابنة الصغرى الشابة نوال «زبيدة ثروت» التى فتحت الباب أصلا وكانت أول من استقبل الطارق المجهول، الذى لم يكن مجهولا لديها تماما لأنها عرفت صورته من الصحف .. فهى تبدو متحمسة لمغامرة اخفائه ليس استجابة لحماستها الوطنية البكر وان لم تكن مهتمة بالسياسة من قريب أو بعيد فقط، وانما ايضا لوقوعها فى حب هذا البطل الوسيم المطارد الذى يبهر أحلام فتاة مراهقة مثلها ..

وفى أحد مشاهد الفيلم القوية - او نقاطه العالية - وفى مشهد لا يتجاوز ثلاث دقائق .. يلخص بركات ببراعة هذه المشاعر المختلطة كلها .. الاسرة تناقش المفاجأة الى مائدة الافطار، والشاب ابراهيم حمدى ينتظر القرار على باب الشقة وقد ابدى استعداده من أول لحظة للانصراف حتى لا يحرج أحدا .. ويصدر القرار المتوقع

بالرفض .. يذهب محيى الحائر المتورط للابلاغ زميلة بالاعتذار، وينصرف الشاب باحثا عن مأوى أخر. تراجع الاسرة موقفها القاسى وتشعر بالخجل، وكأن كلا منهم أحس بنذالته تجاه هذا الشاب ويريد ان يبدأ بأقتراح اعادته الى البيت، ولكن القرار كالعادة يجيء من الاب ربما بدافع من جذوة وطنية خامدة فى قلبه العجوز المرتعش، وربما لمجرد دافع انسانى، مثل الام التى لم يروعها من الامر سوى لهفة ام ابراهيم حمدى المسكينة على مصير ابنها ! وفى لحظة انسانية جميلة يكلف حسين رياض ابنه حسن يوسف بالجرى وراء عمر الشريف لاعادته .. والواقع ان دور حسن يوسف الصغير من أجمل أدواره، وهو يعبر عن الضعف والتردد «وبلازمة» ذكية تؤكد على الشخصية المترددة بتثبيت نظارته على عينيه بيده اليمنى من دون حاجة الى ذلك للتركيز على التوتر العصبى والاستحياء ..

ويختبىء ابراهيم حمدى فى غرفة زميله محيى ولكن بعد ان يحرص الاب فى خبث على تأكيد عدم ترحيبه بهذه المغامرة .. فهو يؤكد لابراهيم حمدى بحسم : «احنا ملناش شأن بالسياسة .. وأنا فى سنك عمرى ما مشيت فى تظاهرات!» .. بل انه وكأنما يندم على اندفاعه بقبول هذا الشاب المطارد فى بيته يصب غضبة على الموقف كله قائلا لزوجته : «العيال دول محدش قادر يلمهم؟» .. وهو موقف المواطن العادى فى الواقع، المتعاطف مع هؤلاء «العيال» – اى الشبان المتورطين فى السياسة – ولكن بشرط الا يتورط معهم فيما يمكن ان يلحق الاذى به او باسرته .. فهو نوع من الاعجاب بالعمل السياسى ولكن بشرط الفرجة عليه من بعيد تجنبا لاخطاره .. وهو فى الوقت نفسه احدى افات الحياة السياسية فى مصر عموما !

ابن العم .. الفاسد

بينما يبدأ النسيج الرقيق لقصة الحب التى لابد من ان نتوقعها بين الابنة الصغرى المراهقة ونوال وابراهيم حمدى .. تكاد قصة حب اخرى تجلب كارثة على الامر كله .. حين يقتحم البيت فجأة عبد الحميد زاهر «رشدى أباظة» الذى يحب ابنة عمه الكبرى سميحة «زهرة العلا» ولكنها والعائلة كلها فى الواقع يحتقرونه لأنه شاب فاسد راسب فى التوجيهية – الثانوية العامة – منذ ثلاث سنوات .. ولا أحد يدرى أين يعمل بالضبط وكيف ينفق على عبثه ومجونه .. وهو يصر على زيارة بيت عمه وفرض نفسه بصفاقة بحجة أنه يحب سميحة ويريد الزواج منها على الرغم من انها

ترفضـه بوضوح .. وعندما يكتشف وجود ابراهيم حمدى مختبئا فى هذا البيت بالذات وان هناك مكافأة خمسة آلاف جنيه رصدتها وزارة الداخلية لمن يرشد عنه ولا يكف الراديو عن الاعلان عنها، تتصاعد خيوط التوتر ونقاط الصراع اكثر واكثر .. فهذا الشاب الفاسد النذل الذى لا يمكن ان تشغله الامور السياسية ولا الوطنية لن يتردد فى الابلاغ عن هذا الهارب المطلوب مقابل خمسة الاف جنيه كانت مبلغا ضخما فى ذلك الوقت .. وهو الذى لن يتوانى عن بيع امه شخصيا مقابل «خمسة تعريفة» كما يقول عنه «محيى» ابن عمه ..

ويلعب السيناريو بذكاء على هذه الشخصية الجديدة التى دفع بها الى قلب الاحداث، والتى يلعبها «رشدى اباظة» ببراعة وسلاسة تؤكدان انه كان ممثلا قادرا حقا مثله مثل عمر الشريف فى هذا الفيلم وحجيث يؤكد الاثنان أنهما لم يكونا مجرد فتيان أولان يتمتعان بالوسامة وإنما هما ممثلان مجيدان حقا لو توافرت لهما النصوص الجيدة والاخراج المتمكن ..

ان شخصية «رشدى اباظة» فى **«فى بيتنا رجل»** هى من أخصب الشخصيات الدرامية فى السينما المصرية على الرغم من قصر دورها .. شخصية الشاب الفاسد او «السافل» كما يسميه الجميع فى هذا الفيلم، الذى لا يعنيه شىء .. ومع ذلك فأنت لا يمكن ان تكرهه لانك تدرك ضعفه الانسانى وطموحاته التى قد تكون مشروعة طبقا لفلسفته : «احنا فى عصر *الفتاكة والفهلوة*» – ولاحظ انها عبارة وردت فى فيلم تم انتاجه عام ١٩٦١ وليس فى عصرنا الحالى !– هذا الشاب يجد نفسه بالمصادفة فى معترك الاحداث فيعى اشياء جديدة تبرز الجوانب الايجابية والخبرة فى داخله فتتطور الشخصية كلها الى ما هو افضل وأكثر نبلا ..

ان عبد الحميد زاهر السافل الانتهازى هذا يستغل الموقف فى البدء ليضغط على عمه لكى يوافق على تزويجه من ابنته ملوحا بالابلاغ عن ابراهيم حمدى مقابل مكافأة الخمسة آلاف جنيه .. وتتهدد الاسرة كلها بالخطر، فإما ان تتنازل عن ابنتها، واما افتضح سرها كله وذهبت إلى السجن مما يدفع ابراهيم حمدى نفسه إلى إنقاذ الأسرة التى أكرمته من هذه الورطة بالاسراع فى ترك البيت الى مخبأ آخر، ولكنه فى حاجة الى بزة ضابط يهرب بها.. وهنا تشارك الفتاة نوال فى العمل الوطنى الذى لم تكن لها علاقة به، حين تتطوع بالذهاب لاحضار البزة من أحد زملائه فى تكتم كامل .. وتحين لحظة الفراق فى مشهد عبقرى اخرجه بركات على

أعلى مستوى تكنيكى وعاطفى ..

المشهد العبقرى

عمر الشريف يرتدى بزة الضابط ويستعد لترك البيت الذى استضافه طوال اربعة ايام .. زبيدة ثروت تقاوم الدموع .. حسن يوسف يدخل حجرة ابيه وامه ليخبرهما .. تسأل الام المصرية الطيبة : «ليه يا بنى .. هو زعل من حاجة ؟ .. ده حتى بقى واحد منتا!» ثم تعطيه مصحفا ليعطيه صديقه قائلة : اعطيه المصحف ده علشان ربما يحفظه ويرجعه لوالدته بالسلامة يا كبدى !» .. حسن يوسف يعطى عمر الشريف المصحف الذى يقبل يد الاب بامتنان قائلا : انه مهما قال فلن يستطيع ان يشكرهم .. يقول حسين رياض : «احنا عملنا الواجب» ثم يصافح عمر الشريف زبيدة ثروت وزهرة العلا .. وحسن يوسف مطرقا حزينا لفراق صديقه الذى عاش معهم اياما ملأها بالحياة والاحساس بصنع شىء نبيل ايا كان القلق والتوتر.. يتجه عمر الشريف الي باب الشقه .. ينظر الى الاشياء التى عاش معها لبعض الوقت وأحبها ولن يراها ثانية .. يتحسس نصف الورقة التى كتبت له فيها زبيدة ثروت : «محمد رسول الله» بعدما أخذت هى الورقة التى كتب فيها «لا إله الا الله» لكى يلتقيا مرة اخرى.. ينطلق مدفع الافطار وهو الموعد الذى حدده للانصراف حتى لا يتنبه اليه احد.. يفتح الباب ويخرج.. ويمسح حسن يوسف دمعة كان يغالبها طوال الوقت!

تقطيع هذا المشهد بين هذه اللقطات .. والاحتفاظ بايقاعه البطىء المتوتر وشحنته العاطفية العالية.. يقطع وحده بعقرية بركات حتى لو لم يكن يصنع فى الفيلم شيئاً آخر !

وتتدافع الاحداث بعد ذلك على النحو الذى نعرفه .. يعود رشدى أباظة فيكتشف افلات الفريسة التى كان يساوم العائلة عليها لتزوجه ابنتها، فيثور ثورة عارمة لأنهم خدعوه ويقرر الانتقام .. فيندفع من فوره ليبلغ البوليس .. وهنا يقع الفيلم فى غلطته الوحيدة غير المنطقية حينه يجعل زهرة العلا «سميحة» تلحق به مسرعا وتقتحم وراءه مكتب همام بك رئيس البوليس السياسى فى اللحظة نفسه التى كان يهم فيها بكشف السر كله .. وعندما يراها رشدى أباظة يوقظ الحب ضميره فجأة فيعدل في أخر لحظة عن البوح بالسر .. ويراوغ رجل البوليس الداهية بأى كلام .. ويتركهما الضابط يخرجان فى سلام ..

المشهد كله هزيل ومفتعل بهدف احداث التوتر .ولكنه يؤدى الى وعى رشدى اباظة المفاجىء بحقارة ما كان موشكا على فعله .. بل ويؤدى الى تغير وعيه من خلال الحب بما يحدث فى وطنه من دون ان يلتفت اليه من قبل، الى حد انه عندما يقبض عليه بعد ذلك ويتعرض للتعذيب لايبوح بشىء ..

وفى تقديرى ان الدرما الحقيقية المؤثرة فى الفيلم انتهت عند هذا الموقف .. ليضعف كثيرا بعد ذلك فى مغامرة ابراهيم حمدى بمحاولة الهرب من مصر الى اوربا على متن احدى السفن بعدما نجح زملاؤه فى العمل الوطنى فى تدبير عملية الهروب التى يعدل عنها فى آخر لحظة عندما اكتشف ان الموت فى بلده أفضل من الحياة وحيدا معذبا فى بلاد الاخرين .. فيهبط من السفينة قبل الرحيل ويعود الى العمل الوطنى، فى الوقت الذى تتواصل اعمال القمع ضد الطلبة وكل القوى الوطنية ويقبض على حسن يوسف نفسه الطالب البرىء الذى لم يكن له علاقة بالسياسية ولكنه عندما أقحم فيها يتحمل السجن والتعذيب بشجاعة ولا يبوح بكلمة ..

ويدخل الفيلم قرب نهايته فى مرحلة الرومانتيكيات الوطنية .. ولكن ربما لتأكيد قوة الدافع الوطنى عند شباب تلك الفترة الذى يستمر فى التضحية والعطاء على الرغم من كل شىء .. فعمر الشريف أو ابراهيم حمدى الطالب الجامعى الوطنى – وكأنما يقرر انهاء الازمة كلها ضد نظام فاسد ومتسلط وعاتى بالانتحار– يهاجم مع حفنة من زملائه معسكرا للجنود الانجليز ويموت على أسواره برصاص الاعداء ولكن بعد ان ينجح فى زرع المتفجرات التى تنسف المعسكر .. مجرد تضحية صغيرة أخرى من أجل الوطن !

هكذا كانوا يفكرون فى سينما الستينيات وهكذا كانوا يصنعون الافلام .. فتحية لبركات ولكل الآخرين الذين قدموا لنا أعظم ما فى السينما المصرية فضيعانهم نحن من أيدينا !

– مجلة «فن» السنة ٣ – العدد ٢٩ – ١٩٩٠/٨/٢٠.

«الشيطانة» خدعتنى وفريد شوقى!

لم يعد مجديا حتى ان يندهش أحد مما يفعله الفنان فريد شوقى بنفسه.. فهذا «الملك» كما اتفق الجميع - من جمهور ونقاد واصدقاء على تسميته - لايجد أى مانع فى أن يتنازل عن عمد.. و«بمزاجه» الشخصى، عن جزء من مملكته كل يوم وأمام أى اغراء أو الحاح من منتج أو حتى من مخرج شاب يريد أن يسند نفسه باسم فريد شوقى..

فريد شوقى هو شئ كبير جدا فى السينما المصرية.. سواء على المستوى الفنى كنموذج للممثل الحقيقى الذى بدأ صغيرا جدا حتى اصبح ظاهرة للبقاء التألق والتطور المستمر لادواته.. أو على المستوى الشخصى.. حيث يمثل جزءا هاما من تكويننا الاساسى جميعا كمشاهدين ومن حبنا للافلام.. فهو الشرير خفيف الدم الذى يرفع «حاجب الشر الأيسر» كلما ابتز فاتن حمامة أو شادية بخطابات غرام قديمة يمكن أن يسلمها لعماد حمدى، ثم هو «الفتوة» ابن البلد الجدع الذى يقاتل من أجل الخير ضد عصابة ما، يحمل كل ثلاثة منهم بيد واحدة ليلقيهم فى النيل ونحن نصفق اعجابا به ونحن صغارا.. ثم هو التجسيد الحى للبطل الشعبى والاب الملهوف على ابنائه بالقدرة نفسها التى كان يقبل بها هدى سلطان، وإلى أن اصبح الشيخ الطيب الذى يكفى وجوده فى الأفلام ليمنحها «البركة»..

فريد شوقى هذا العملاق قوى البنيان ولكن الذى يحمل قلب طفل برئ لا يمكن الا أن تحبه حتى لو كنت قادما لتوك من بلد آخر ولا تعرف قيمة هذا الرجل فى السينما المصرية.. هذا لو تصورنا أصلا أن هناك بلدا آخر لا يعرف فريد شوقى.. فهو فعلا - عند التعامل الشخصى بين اصدقائه- هذا الطفل المحب للحياة والعاشق للضحك

والسهر مهما اتعبه قلبه المرهق والذى بالتالى- لانه يحب الناس ويصدقهم - من السهل خداعه.. فمن السهل أن تقنع فريد شوقى هذا الطويل العريض صاحب الخبرة بأى شئ وبأى فيلم لانه لن يخذلك ابدا ولن يقول لا ! ..

وكل مرة يقسم فريد شوقى أنه لن يقبل أى فيلم ولن يجامل أحدا على حساب ماضيه الفنى واسمه الكبير وأنه سيختار بعد ذلك افلامه بعناية.. ولكن لا تصدقه..

ان النتيجة لابد أن تكون شيئا مثل فيلم «الشيطانة» ويكون الخاسر الوحيد هو هذا الاسم الكبير القديم لفريد شوقى، وسط مجموعة من الشبان الجدد الذين لن يفقدوا أى شئ من أى مغامرة.. فكاتب السيناريو هنا هو محمد خليل الزهار الذى بدأ يكتب كثيرا جدا، ولكن افلاما سرية كهذه، لا يراها أحد إلا فى شرائط الفيديو.. والمخرج هو أحمد النحاس الذى تخرج من معهد السينما ولا أحد يدرى ما الذى دفع به بالضبط إلى السباق المحموم للسينما التجارية بل وإلى سوق الفيديو أيضابإخراج وإنتاج أى شئ متصورا أنه بمجرد أن يضع اسم فريد شوقى على هذا الفيلم، وأمامه الهام شاهين، التى لا ندرى متى أو أين كان موقع «الشيطانة» من بدايتها الفنية.. ثم عماد رشاد وبعض الاسماء التليفزيونية الصغيرة، يمكن أن يصنع فيلما قليل التكلفة يدر عائدا كبيرا بعد نجاح تجربته السابقة المماثلة فى «السجينتان» الذى مثلته أيضا الهام شاهين أمام سماح أنور ونجح نجاحا تجاريا لم يتوقعه أحد!.. ولكنه نسى أنه كان فيلما يعتمد على الميلودراما الفاقعة من جهة.. ومغامرات سماح أنور - جيمس بوند النسائى - من ناحية أخرى.. وهو ما لا يتوافر شئ منه فى «الشيطانة»..

وأشك كثيرا فى أن فريد شوقى قرأ فعلا سيناريو «الشيطانة» قبل أن يمثله.. وإلا لكان أدرك أن دوره ينتهى تماما بعد ثلث أو نصف ساعة على الأكثر..

فالمسألة فى «الشيطانة» مفبركة كلها من البداية للنهاية، ومن نوع القصص التى يمكن أن تحدث فى المريخ أو كوكب الزهرة ولكن لا تحدث فى مصر ..

أن فريد شوقى هو هذا المليونير التقليدى الضخم جدا صاحب الشركات والمصانع الذى نراه دائما فى الافلام من دون أن نعرف أين هؤلاء أصحاب الملايين أو أين يذهب إنتاج مصانعهم! ..

المهم .. هذا الرجل الثرى فريد شوقى الذى كون ثروته بعد كفاح طويل مجهد يصاب بأزمة قلبية ويراه الطبيب وصديق العائلة القديم صلاح نظمى الذى ينصحه

بالراحة وعدم التكالب على العمل والفلوس ومداراة صحته.. ثم يستحضر له الممرضة الجميلة الفقيرة الهام شاهين «جميلة»، لكى ترعاه. فلا يكاد الرجل يسترد عافتيه فى مشهدين.. حتى يتزوج الممرضة التى هى فى عمر ابنائه.. لكى يبدأ الصراع المألوف بينهم وبين الفتاة التى تستغل جمالها للايقاع بالرجل، الذى يتجدد شبابه ويستمتع بآخر ما تبقى له من متع الحياة.. مقابل بالطبع أن تستكتبه تنازلا عن نصف ممتلكاته.. ثم فى نوبة جنون وتشبث بمتعة الحب والانطلاق.. تصحب الزوج العجوز المريض فى رحلة إلى الاسكندرية تستهلكه فيها تماما بالجرى والقفز.. والفراش.. حتى يطب ساكتا رحمه الله !

وهنا .. وباختفاء فريد شوقى بعد عدد قليل من المشاهد لا اعتقد أنه وجد فيها شيئا ليمثله.. يبدأ الصراع الحقيقى فى الفيلم.. وهو أول صراع فى فيلم يبدأ بعد أن يختفى البطل!

الفتاة «جميلة» التى هى الهام شاهين، ولانها فقيرة ومن أصل وضيع.. فهى الشيطانة التى لا تكتفى بما حصلت عليه من زوجها الفقيد قبل أن يرحل.. وإنما تريد تعويض ايام الفقر والمذلة التى عاشتها قبل الزواج فتطمع بأكثر من ذلك.. ولا ينفع ردع والدها العجوز الذى يبدو طيبا جدا ولكنه لا يستطيع التأثير فى ابنته الشيطانة إلا بالمواعظ الاخلاقية الساذجة التى يلقيها عليها بمسكنة شديدة جدا وهو ينظر للأرض دائما بخضوع.. ثم يوافق دائما على كا ما تصنعه ابنته.. ويحاول ابناد الثرى الراحل على قدر الامكان وقف زحف ارملة ابيهم على المصنع، مستعينين بالمحامى الذى يبدو أنه لم يمر أمام كلية الحقوق اصلا، لانه يعجز عن صنع أى شئ!

حل الصراع يأتي بطريقة عبقرية لا تخطر ببال أحد في مصر، وواضح إنها منقولة عن فيلم أجنبي.. فبعد تهديد الابناء للارملة الشريرة بأن لهم أخا عنيفا جدا ومخيفا هاجر إلي اميركا وسيعود «ليعمل شغله معاها» ويؤدبها من أجل استعادة املاك ابيه، يأتي خبر بأنه مات فجأة.. ثم يظهر الشاب الظريف الشهم عماد رشاد ليتطوع بمناصرة الهام شاهين ويقع في حبها وتقع في حبه من دون مناسبة ويتصدي لحمايتها.. وبعد أن يصحبها إلي الاسكندرية بمقابلة والده الثرى – فلابد أن يكون أي أب ثريا بالطبع ليبارك زواج أبنه الباشمهندس الوسيم – يتحدد موعد الزواج بالفعل في قصره الفخم في القاهرة.. وتذهب الفتاة في الموعد فلا تجد

الشـاب ولا القـصـر.. وتكتـشف أن هذا الشـاب الظريف عـمـاد رشـاد ليس إلا الابن المهاجر لفريد شـوقي.. وأنه عاد لينتقم، فألف هذه القصـة كلها.. وأوقع الهام شاهين في غرامـه.. وتظاهر بالوقوف إلى جانبها ضد أختـه.. بل واستـاجر ممثلا كومبارسا من الاسكندريـة ليخـدعهـا بأنه أبوه الثرى.. وكل المسـألة إذا «تمثيل في تمثـيل» لكي يحطم قلبها ويستولي في النهاية على كل شئ.. فتخسر الحب والثروة لأن الطمع يقل ما جمع! وتصرخ الفتاة في هيستيريا كالعادة : ليه.. ازاي .. ليه ؟!

فما هذا الذي حدث؟.. وما الذي تريده هذه القصص ؟!

- مجلة «فن» - السنه ٢ - العدد ٣٠ - ٢٧ / ٨ / ١٩٩٠.

«الخطــايا»
البكاء فى كل الاحوال

إذا كانت هناك موجة «نوستالجيا» أى حنين إلى الماضى عند كل مشاهدى السينما المصرية الآن ومن جميع الأنواق حينما يجلسون أمام التليفزيون لمشاهدة الافلام القديمة التى يؤكدون جميعا أنها أفضل من أفلام هذه الأيام.. فهناك أسباب اجتماعية ومزاجية وفنية عديدة تفسر هذا الحنين ليس مجالها هنا الآن، ولكن لابد من أن يكون فيلم «الخطأيا» أحد أهم هذه الأفلام القديمة الذى كلما أعيد عرضه فى التليفزيون جلس الجميع ليبكوا بحرقة وهم يستمتعون فى الوقت نفسه بأغانى عبد الحليم حافظ المعذب المظلوم الذى تلقى الصفعة الهائلة على وجهه من كف أبيه عماد حمدى.. تلك الصفعة التى لم ينسها أحد حتى الآن .

ولقد كان طبيعيا أن يحدث «الخطأيا» هذا التأثير القوى عند الناس منذ ثمانية وعشرين عاما كاملة عندما رأوه لأول مرة عام ١٩٦٢.. ولكن المذهل أن يستمر التلقى نفسه وبالقوة نفسها كل هذه المدة! فالفيلم ليس أحدى التحف الخالدة التى لا تفقد تأثيرها بعامل الزمن.. فلا هو «ذهب مع الريح» ولا هو «هاملت».. مما يؤكد يا للأسف – واتحمل وحدى مسؤولية تعبير «الأسف» هذا الذى لا أظن أن أحداً يشاركنى فيه – أن انواق الناس لم تتقدم طوال ما يقرب من ثلاثين عاما تغير وتطور فيها كل شئ فى العالم، بل ولم تتخلص من تأثيرات الميلودراما الفاجعة والميل المازوكى لتعذيب انفسهم بالغرق فى مآسى الآخرين، فلن يدهشنا فى السياق، أن تنجح الأفلام الهندية بل وأن ينظر بقوة الحنين نفسه إلى فيلم «سانجام» الذى كان قنبلة انفجرت فى سوق السينما فى مصر منذ ست وعشرين سنة بالضبط..

«فالخطايا» ليس سوى فيلم هندى لا يعرف أحد من أى مصدر قصصى اقتبس بالضبط إلا إذا كان نتاجا لعبقرية مصرية خالصة فكرت فى تركيبته الميلودرامية حتى قبل «سانجام» بسنتين.

«من شاف بلاوى الناس»..

ولا يبدو هذه غريبا فى الواقع بالنسبة لحسن الامام مخرج «الخطايا» الذى كان ابرع من يعثر على هذه التركيبات الميلودرامية المتقنة التى يعرف بحسه الشعبى الذكى وخبرته الطويلة المتمرسة فى الحياة الفنية وكتلميذ فى مدرسة يوسف وهبى، أنها هى أنسب وانجح التركيبات التى تتوافق مع المزاج المصرى - والشرقى عموما - الذى يميل للتنفيس عن أحزانه الدفينة فى الافلام التى يجب أن يرى ابطالها يتعذبون طيلة الوقت، أما بدافع الارتياح لرؤية من هم أكثر تعاسة منه، عملا بمبدأ «من شاف بلاوى الناس.. هانت عليه بلوته».. وأما تعاطفا من باب الشهامة الشرقية - حيث يمر كل شئ من خلال الوجدان والعاطف - مع هؤلاء المظلومين والمعذبين.. وصولا إلى لحظة الارتياح والتطهر عندما يجدهم ينتصرون أو يستردون حقوقهم فى النهاية، فيحس بأن عدالة السماء لن تسمح أبدا باستمرار الظلم.. مما يخلق نوعا من الامل فى امتداد هذه العدالة إلى اشياء كثيرة غير مستقيمة فى الواقع اليومى المعيوش فعلاً خارج دار السينما ..

فإذا كان حسن الامام هو صاحب «الخطايا» الحقيقى، خاصة إذا كان السيناريو والحوار فيه لمحمد كامل حسن وكان كاتبه المفضل لهذا النوع من الميلودراما الشرقية المتقنة فى عدد كبير من افلامه، فضلا عن كاتب القصة أصلا - كما هو مكتوب على الشاشة، وليس هناك فعلا أصل أجنبى - هو محمد عثمان، الذى كان أحد كتاب السيناريو البارعين فى هذا النوع، واشترك فى كتابة سيناريو «الخطايا» مع محمد كامل حسن.. فلابد من أن نرجع لحسن الامام لانه هو الذى ابتدع هذا اللون الميلودرامى المركب تركيبا مزاجيا متقنا حتى قبل دخول الفيلم الهندى إلى سوق السينما فى مصر، فكان متوقعا، عندما بدأت الافلام الهندية المأسوية الفاقعة مثل «من أجل ابنائى، و«سانجام» و«سوراج» بعد ذلك بسنتين أو ثلاث، أن تنجح نجاحا أسطوريا.. ليس بمعنى أن السينما الهندية قلدت ميلودرامات حسن الامام، وإنما بمعنى إنها عندما عرفت طريقها إلى مصر فى بداية الستينيات وجدت الأرض

ممهدة تماماً لأن ذوق المتفرج البسيط كان معدا بالفعل من خلال افلامنا نفسها لاستقبال هذا النوع الهندى «المعتبر».. بمعنى أنه ملون وشديد البذخ فى الإنتاج والغناء والاستعراضات..

عبد الحليم وتعاطف الناس !

وهنا نصل إلى العنصر الآخر الاساسى جدا فى نجاح «الخطايا».. ان بطله كان عبد الحليم حافظ، المطرب الذى كان فى ذروة تألقه فى ذلك الوقت، والذى كسب تعاطف الجميع مع صوته أولا منذ أن غنى فى بداية الخمسينيات.. ثم مع «شكله» منذ أول فيلمين به عرضا فى وقت واحد تقريبا عام ١٩٥٤ وهما: «لحن الوفاء» للمخرج إبراهيم عمارة، و«أيامنا الحلوة» من إخراج حلمى حليم فتكوينه الجسدى والشكلى كان يقدم لجمهور السينما نموذجا جديدا مختلفا عن كل مطربى تلك الايام امثال كارم محمود وعبد العزيز محمود ومحمد قنديل ومحمد الكحلاوى وعبد الغنى السيد.. فهو شاب ضئيل الجسم نحيل الوجه إلى حد الشحوب، تنطق نظراته بحزن العالم كله فى الوقت الى تعكس الطيبة والصدق والانسحاق تحت كل المحن ومنها محنة مرضه التى لم تكن من صنعه وإنما من صنع طفولة شديدة المرارة والألم أصبح يعرف تفاصيلها كل الناس .. فأى سحر يمكن أن يضيفه إلى ذلك أيضا صوته المملوء بالجمال والشجن واداؤه الفذ الذى لا أظن شخصيا أن له مثيلا فى الغناء العربى الحديث منذ اداء عبد الوهاب لكلاسيكياته الخالدة التى سبقت ذلك، مثل «كليوباترة» «والكرنك» و«الجندول».

كل هذه الميزات الشخصية والفنية لعبد الحليم حافظ جعلته هو الشخص المناسب بالضبط لما يريد حسن الامام فى «الخطايا».. وكان عبد الحليم حتى عام ١٩٦٢ حينما انتج هذا الفيلم، قد لعب فى كل أفلامه تقريبا شخصية هذا الشاب النحيل الظريف الذى تحبه كأنه أخوك أو أبنك أو صديقك أو أى شخص تعرفه وتصدقه.. ومع ذلك فهو الشاب الفقير المظلوم بشكل ما حتى فى أفلامه الخفيفة الجميلة مع بركات أو حلمى رفلة، والذى حتى عندما يحب، يوقعه حظه فى فتاة صعبة المنال، فيكون عليه باستمرار أن يجتاز ألف عقبة أو محاولة نجاح ليثبت جدارته بحبها.. ولعل فى ذلك شيئا من حياة عبد الحليم الحقيقية الذى، لو لم يكن مطربا عظيما نادر الموهبة، لحالت كل ظروفه الشخصية بينه وبين أن يحقق أى مكانة فى مجتمع القمة

حيث وصل وتربع، بعد عذاب الفنانين العظيم الذى يدفعون ثمنه دائما من حياتهم.

حسن الامام وفيلم واحد لا غير ..

وعلى الرغم من النجاح الذى حققه عبد الحليم حافظ فى السينما قبل عام ١٩٦٢، كان غريبا ألا يلتقى مع حسن الامام فى أى فيلم.. بل وكان الاغرب أن يكون «الخطايا» هو فيلمهما الاول والاخير.. ولا يمكن انكار أنه أفضل افلام عبد الحليم كممثل فهو يبدو أكثر قدرة على التمثيل - بمعناه الشائع على الأقل فى الميلودرامات المصرية - من أى مطرب آخر فى تاريخ الفيلم الغنائى المصرى حتى من عبد الوهاب نفسه الذى كان ببساطة، ممثلا رديئا جدا مثله مثل أم كلثوم تماما.. بل ويمكن القول أيضا ان حسن الامام عندما استطاع بخبرته الراسخة أن يوظف عبد الحليم حافظ جيدا فى هذا اللون «الصعب» على زى مطرب استطاع فى الوقت نسه أن يحقق أنجح أفلام عبد الحليم على الاطلاق باستثناء «أبى فوق الشجرة» الذى أخرجه له حسين كمال بعد ذلك ملونا بهيجا مملوءا بالاستعراضات والقبلات، حتى اصبح ظاهرة لا سابقة لها فى النجاح التجارى.. وكان آخر أفلامه يا للآسف..

وفى «الخطايا» أيضاً نكتشف عبقريا آخر هو شادى عبد السلام مهندسا للمناظر قبل أن يتحول إلى الاخراج.. فنلاحظ فخامة الديكور وبذخه ولمساته الفنية التى كانت فى الواقع طابعا يحرص عليه كل فنانى أى فيلم فى تلك الايام التى كانت فيها السينما صناعة متقنة..

ان هذه الصناعة المتقنة - أو لنقل «المقنعة» - كانت هى السبب بالتأكيد فى انبهارنا بهذه الافلام حينما رأيناها أول مرة.. بل وربما حتى الآن ونحن نفضلها على الافلام الجديدة فيما سميته فى أول ذلك المقال «بالنوستالجيا» أو الحنين إلى الماضى.. فلا شئ آخر من المنطق أو المعقولية يمكن أن يقنعنا الآن فيما كنا نراه ونصدقه بل ونبكيه بحرق أيضاً..

سوبر ماركت المصادفة !

فيما قبل العناوين - الافان تيتر - نرى مشهدا غريبا لمديحة يسرى تذهب بعربة «حنطور» إلى بيت ما، تحت المطر العنيف لتضبط عماد حمدى متلبسا بعناق سيدة ما، فتحس باكتئاب شديد بالطبع لا نفهم سببه إلا بعد حين.. وفى بداية الفيلم

مباشرة نعرف أنها زوجته وتلد له طفلا ثانيا بينما يداعب طفلهما الاول، فنفهم أنه قد مرت سبع سنوات على حادث الخيانة وأن الزوجين السعيدين يبدآن حياة جديدة.. ولكن لسبب ما يسئ الاب عماد حمدى معاملة طفله الاكبر حسين الذى يفضل عليه الطفل الاصغر أحمد..

تمر السنوات فى لمحة عين لنرى حسين وأحمد شابين فى الجامعة.. حسين هو عبد الحليم حافظ واخوه أحمد هو حسن يوسف.. وفى جو الجامعة الخرافى كما يتخيله حسن الامام وكما قدمه بعد سنوات عديدة فى «خللى بالك من زوزو» نكتشف أن الجامعة هى نادى صاخب فى أحسن الحالات، أن لم يكن كباريه، حيث لا يكف الطلبة والطلبات عن الجرئ والقفز والرقص والغناء وقصص الحب العلنية على الملأ.. وحتى فى مجال تنافس عبد الحليم الطالب فى كلية الهندسة على انتخابات اتحاد الطلبة مع زميلته الحسناء فى الكلية نفسها «نادية لطفى»، لا تبدو المسألة أكثر من «سيرك» لا علاقة له بالطلبة ولا بالجامعة، وسرعان ما يفوز فيه «ح. م» الذى هو حسين محمود على زميلته «س.س» التى هى مش عارف مين. ويكتسحها ليغنى فورا فى حرم الجامعة وفى المدرجات والمعامل ومن دون أن ندرى أين الاساتذة أو العميد: «وحياة قلبى وافراحه».. والجامعة كلها ترد عليه .

ونفهم أن هناك علاقة حب عميقة بين الشقيقين عبد الحليم الذى يتستر على مغامرات أخيه الشقى المهزار حسن يوسف، ومع ذلك فالاب وبقسوة غير مبررة ينهال على عبد الحليم باللوم.. والأم تقف ممزقة بين الجميع، عاجزة عن صنع شئ وكأنها تخفى سرا رهيبا!

وفجأة وبلا أى مقدمات، يدخل طرف جديد فى الأحداث هو فاخر فاخر أو «عبد الكريم» صديق عماد حمدى من أيام الطفولة والذى انتقل من دمنهور إلى القاهرة مع ابنته سهير التى انتقلت من جامعة الاسكندرية إلى جامعة القاهرة.. وتشاء الصدف البحتة المتوافرة دائما على رفوف «سوبر ماركت» السينما المصرية، وحسن الامام بالذات.. أن تكون ابنة فاخر فاخر «سهير» هذه، هى زميلة عبد الحليم نفسها فى كلية الهندسة، لكى تكون هناك قصة حب مشتعل بالطبع بينه وبين نادية لطفى.

وبالمصادفة البحتة أيضاً يكون فاخر يبحث عن سكن فى القاهرة.. فتكون «الفيللا» المواجهة مباشرة لأسرة عماد حمدى خالية.. فتسكن الاسرة «قصاد» الأسرة.. وليست هناك مشكلة !

فى ورش ومعامل كلية الهندسة يغازل عبد الحليم نادية علنا.. وتتمنع هى.. وينظم اتحاد الطلبة رحلة إلى مكان ما يقيم فيه مخيما.. ونرى الطلبة والطالبات فى حالة عشق ورقص وغناء متواصل وليس هناك استاذ أو دكتور محترم واحد.. ويعبر عبد الحليم حافظ - لأنه عبد الحليم - عن غيظه من تمنع نادية لطفى، بالغناء علنا وعلى رووس الاشهاد «مغرور حبيبى كتير.. عايز اكلمه» وكل الطلبة والطالبات يرقبون الاغنية الطويلة ككومبارس خلفى من دون أى اعتراض... وكأننا فى جامعة فى جنيف أو سان فرانسيسكو.

فى البيتين المتجاورين أيضا يحدث الشئ نفسه.. يتزاور الشابان ويتبادلان الرسائل المكتوبة بواسطة الخادمة.. بينما الابوان يلعبان الطاولة.. ونحس أننا فى حلقة حديثة جدا من «نوتس لاندنج» وليست هناك مشكلة.

وببراعة الاستاذ المتمكن يأخذنا عمنا الكبير حسن الامام إلى هذا العالم الجميل الظريف حيث يغنى عبد الحليم لحبيبته نادية لطفى فى أحدى الحدائق أغنيته الثالثة فى الفيلم «*الحلوة .. الحلوة.. الحلوة..*» بينما يتابع اخوه حسن يوسف المشهد بسعادة، والثلاثة يلعبون «الاستغماية»، لكى يدخلنا تدريجا وبالبراعة نفسها إلى عالم التعاسة والعذاب الذى يعده لنا ولكن على نار هادئة.

جبروت عماد حمدى

فجأة ومن دون أى مناسبة وبمنتهى «الغلاسة» الشريرة.. يقرر الأب عماد حمدى تزويج ابنه أحمد «حسن يوسف» من سهير التى يحبها ابنه الآخر حسين «عبد الحليم حافظ».. وعندما تحاول الام مديحة يسرى أن تسأله بمذلة شديدة عن سبب هذه القسوة المتعمدة.. يقول لها بحزم: - «انتى عارفة»

وهنا تدق موسيقى «على اسماعيل» دقا قدريا جامدا نفهم منه أن هناك مفاجأت خطرة.. وتتعقد المسألة جدا بين جميع الاطراف.. فسهير - المغرورة - نفسها أصبحت الآن بعون الله وبعد ثالث أغنية، تحب عبد الحليم حافظ.. ولكن أباها فاخر فاخر استجابة «لأوامر» صديقه عماد حمدى، يحاول اجبارها على الزواج من الشقيق حسن يوسف.. بعدما اكتشف أن عبد الحليم هو ابن بالتبنى.. فهو ليس ابن عماد حمدى وإنما هو ولد تبنته زوجته مديحة يسرى من أحد الملاجئ عندما كانت لا تنجب فى بداية الزواج، وقبل أن تلد فعلا حسن يوسف..

والمذهل في «الخطايا» هو القسوة البشعة التي يربي بها رجل عاقل مثل عماد حمدي طفلا تبنته زوجته كل هذه السنوات إلى حد سحق قصة حبه.. إذا ما الذي اجبره، على احتمال هذا الطفل والانفاق على تربيته وتعليمه كل هذه السنوات مادام يكرهه كل هذه الكراهية؟

والمذهل أكثر - إلى حد المهانة لنا جميعا - ان يتحكم الآباء بهذه الشراسة حتى في زواج ابنائهم ومستقبلهم كله.. عماد حمدي يعرف أن ابنه بالتبني عبد الحليم حافظ يحب نادية لطفي، فيجبر ابنه الآخر الشرعي على الزواج منها على الرغم من أنه يصرخ بأنه لا يحبها ولا يريدها، ويعرف إنها تحب أخاه.. ولكن الفرمان العثماني المتخلف يصدر بتدمير قلوب الشبان الثلاثة معا ..

وفاخر فاخر الاب الذي لانعرف له مهنة - فهو مجرد ثرى «بالصياغة» مثل بكوات وباشوات كثيرين في الفيلم المصري - يجبر ابنته الوحيدة نادية لطفي على الزواج من حسن يوسف ابن صديقه الذي لا تحبه، لمجرد أن يكتشف أن عبد الحليم الذي تحبه فعلا هو ابن بالتبني «مالوش أصل ولا فصل».. أما أن يكون شابا ظريفا ناجحا تخرج فعلا من كلية الهندسة.. فهذا لا يعني شيئا على الاطلاق.. ولا الحب ولا العواطف ولا السعادة نفسها..

وهكذا في مضمون شديد التخلف، يتفق الأبوان على تقسيم مصائر ابنائهم وهم يلعبون الطاولة، في مجتمع أبوي ديكتاتوري ظالم لا يمكن أن ينتج شبابا صالحين لأي شئ..

وتذكرت على الفور محنة افلامنا في المهرجانات العالمية التي نشكو منها دائما.. وتخيلت لو أنا أرسلنا هذا الفيلم إلى أي مهرجان! فكيف يمكن هناك أن يتصوروا شخصيات كهذه تتحكم - بل تبيع - مصائر ابنائها في مجتمع تحكمه قيم متخلفة ومستبدة كهذه ؟

ان الفتاة المثقفة المحبة نفسها نادية لطفي تستجيب لضغوط ابيها وتقطع علاقتها بحبيبها ولا ترد على تليفونه لمجرد أن يتعذب عبد الحليم حافظ ولكي يكون هناك مبررا - بلاطبع - حتى يغني لها في دار الاوبرا الخالية.. «قوللي حاجة.. أي حاجة».. وهي تدور خلفه أو أمامه ما بين الكواليس والقاعة الخالية، ومن دون أن نفهم لماذا يصحب شاب فتاة إلى دار الاوبرا لمجرد أن يبحث معها - بالغناء - مشكلتهما العاطفية، ولماذا لم تعد ترد على تليفوناته.. فأين كان السيد مدير الاوبرا

وأين كان بقية الموظفين؟ اللهم إلا إذا كان عبد الحليم قد أجرها ممن «الباطن» !

خطايا مديحة يسرى

بعد طول عذاب لكل الاطراف ولنا، نكتشف سرا أخر بمراحل مما يتصوره الزوج القاسى عماد حمدى نفسه هو أن عبد الحليم مجرد طفل تبنته زوجته من ملاجئ الايتام.. فهل تعلم ماذا حدث بعد مشهد ما قبل العناوين «الافان تيتر» الذى رأينا فيه مديحة يسرى تحت المطر الغزير تضبط زوجها عماد حمدى يعانق امرأة؟ مجرد عناق؟ أن الفيلم يعود فيكمل لنا القصة.. أنها تذهب باكية إلى بيت عمتها لتشكو لها خيانة زوجها.. فإذا بها تخون زوجها هى أيضا مع ابن عمتها كمال حسين الذى كان يحبها قبل أن تتركه لتتزوج عماد حمدى.. وعمنا الكبير حسن الامام لا يقدم لنا أى تفسير لهذا السقوط المفاجئ لزوجة شريفة فاضلة بين أحضان ابن عمتها الى ترفضه وتقاومه بعنف، إلا أن الدنيا كانت تمطر، والرعد والبرق يمزقان البلد وهو شئ لا يحدث إلا فى بلاد الانكليز وجيرانهم.. ولكن السيدة وافقت لأن المطر كان ينهمر بشدة! فماذا عن حوادث الخيانة التى تحدث فى الصيف؟ أم أن الحر يسد النفس عنها؟ ما علينا.. المهم أن عبد الحليم حافظ أذن هو ابن الخطيئة.ولذلك فعماد حمدى لا يطيقه.. ومع ذلك فلقد رباه أحسن تربية مدة ست وعشرين سنة؟! وفى المشهد الكلاسيكى الخالد الذى ابكى الجميع ومازال.. يفاجئه بهذه الفاجعة ويصفعه الصفعة الشهيرة ويطرده من البيت.. ليهيم على وجهه فى الشوارع المظلمة مغنيا: «لست أدرى» بأجمل مما غناها أستاذه عبد الوهاب.. وهذا رأيى الذى قد اختلف فيه مع الكثيرين..

البكاء .. وبعده الفرج

تنهار الاسرة السعيدة بالطبع ويضيع كل شئ، ويكون الحل كالعادة فى «الخمارة»، حيث يسكر عبد الحليم حافظ سكراً مبينا وكلنه لا يملك ثمن الخمر، هل تتخيلون كم؟ ستة وثلاثون قرشا ونصف القرش. وفى قسم البوليس الذى اقتاده إليه الجرسون، يحدث فيلم آخر مستقل.. فالضابط الشاب المهذب جدا، والإنسان – حتى قبل شعار «الشرطة فى خدمة الشعب»– هو نفسه يتيم الأب والأم أيضا وخريج العام نفسه مثل عبد الحليم.. ولذلك فهو يفرج عنه، ويسدد له ثمن الخمر، ويعطيه

درسـا رائعا فى ضـرورة التـمسك بالامل والبـدء من جديد، ثم يتقـاسم مـعه أيضـاً الجنيـهات العشرة الوحيدة التى فى جيبه.. فـهل يمكن أن تكون الشرطة فى خدمة الشعب أكثر من هذا ؟

كم كانوا طيبين هؤلاء الناس.. أو كم كنا نحن السذج .

وينهار عبد الحليم بالطبـع، ويدخل المستشفى.. ويحس الأب القاسى عماد حمدى بالندم فيذهب ليسترضيه، فيرفض وفى المشهد الكلاسيكى الآخر الذى أبكى الجميع أيضاً.. يبكى حسن يوسف شوقا إلى أخيه المظلوم الذى يحبه.. فيصرخ فى وجه أبيه الظالم بالعبارة الشهيرة :

– «زى ما حرمت أخويا من ابوتك.. أنا ححرمك من بنوتى..»

وفى اللحظة التى نتخيل فيـها أن كل شئ قد انهار تماما حتى فرغت دموعنا.. وبعد أن يحس عمنا الكبير حسن الامام أنه اجهز علينا تماما.. يخرج لنا فى آخر لحظة بالحل السحرى.. فالأم مديحة يسرى تذهب إلى ابنها فى المستشفى وتعترف له بأنه – ولا مؤاخذة – ابن حرام.. وان عماد حمدى اذن رجل نبيل لأنه رباه.. ولم يكن قاسيا بلا سبب كما نتخيل.. ثم تعود باكية محطمة إلى القصر الفخم.. وبينما تعلن للأب الملهوف، عن فشلها فى اعادة ابنها، يدخل عبد الحليم فجأة بعدما عرف الحقيقة وتطهر.. وتطهرنا معه جميعا من كل خطايانا.. فينهال على يد ابيه تقبيلا..

وفجأة .. تنفجر المياه الجميلة من نافورة اقسم إنها لم تكن موجودة من قبل.. ويقف كل ابطال الفيلم فى صف واحد ليقبلوا بعضهم فى سعادة.. وتعود نادية لطفى – وهذا هو المهم – لعبد الحليم حافظ الذى نسمع منه مرة أخرى أغنيته «الحلوة...»

وبينما يضحك الجميع.. نبكى نحن.. مرة لأننا كنا تعساء.. والآن لأننا أصبحنا سعداء.. فالمهم هو أن نكون جاهزين دائما للبكاء!

– مجلة «فن» –السنة ٣ – العدد ١٠– ٢٧ / ٨ / ١٩٩٠.

«القاهرة ٣٠»
نبوءة على طه.. تحققت!!

لم يصبح صلاح أبو سيف أهم مخرج فى السينما المصرية من حيث الوعى بالعلاقات الاجتماعية فى الواقع المصرى من فراغ.. ولا لمجرد إننا اصطلحنا على تسميته «رائد الواقعية» منذ أن خرج من معطف كمال سليم الذى عمل مساعدا له فى فيلم **«العزيمة»** عام ١٩٣٩، وهو الفيلم الذى اصطلحنا أيضاً على اعتباره بداية التيار الواقعى فى السينما المصرية.. فالالقاب لا تعنى الكثير فى هذه السينما منذ بدايتها وحتى الآن، وما أكثر «اللافتات» و«اليافطات» التى رفعناها هنا وهناك ولم تسفر عن شىء. وكمال سليم نفسه الذى أخرج «العزيمة» لم يقدر له، لهذا السبب أو ذاك، أن يواصل تياره الواقعى حتى لو أراد ذلك اصلا، وإنما استسلم بعد ذلك لينتهى خلال ست سنوات فقط إلى شىء اسمه **«ليلة الجمعة»** عام ١٩٤٥..

ولكن يمكن القول أن صلاح أبو سيف لم يكن أكثر الذين حاولوا وصمدوا فقط.. بل إنه كان أيضاً - بحكم تكوينه الخاص فى بداياته الأولى فكريا واجتماعيا - أكثر مخرجينا وعيا سياسيا وقدرة على الفهم والتحليل لعلاقات القوى فى المجتمع المصرى، منذ الثلاثينيات، حتى وضع يديه على أسس التفاوت الاجتماعى طبقيا واقتصاديا، وبالتالى على أسس الفساد والبؤس والاستغلال فى مجتمع متفسخ يحكمه ثلاثى القصر والإقطاع والإحتلال الانكليزى!.

وبالنسبة لفنان سينمائى بالتحديد، فليست المسألة بالطبع أن يكون واعيا ومتقدما فكريا أو العكس.. فالمهم هو كيف يعبر عن هذا - أو عن بعض منه على الأقل - فى أفلامه. فلقد كان كمال سليم مثلا، ثم كامل التلمسانى، من أهم رموز تلك الفترة

المبكرة - الثلاثينيات والأربعينيات - من حيث الثقافة والتفتح والطموح إلى صنع شيء مختلف ولكن تاريخ كل منهما - وربما بسبب ظروف السينما المصرية نفسها - لم يحتفظ لكل منهما إلا بفيلم واحد: «العزيمة» و«السوق السوداء»، ثم.. ركام بلا قيمة، خصوصا من الأفلام التى تساير التيارات السوقية نفسها التى يقدمها الاخرون من حولهما، وهى محنة لابد من فهم ظروفها قبل أن ندين هذا المخرج أو ذاك.. فما زالت الظروف نفسها تهدد بواد عدد من مواهبنا الشابة حتى الآن.. ويمجرد أن تفكر فى الخروج على الأنماط التجارية السائدة وصنع شيء مختلف!.

ومن هنا يمكن أن يتضاعف تقديرنا لصلاح أبو سيف لأنه خاض هذه «الأوحال» كلها وصمد على إمتداد هذا العمر الخصب الطويل. وانجز أكثر ما كان ممكنا انجازه، وبأقل قدر من التنازلات، وحيث كان أكثر مخرجينا، بلا جدال إنشغالا «بالهم الاجتماعى» واقتربا من مشاكل الواقع المصرى الحقيقية بقدر ما كانت تسمح ظروف السينما التجارية، وبأعلى قدر أيضاً من الفهم والتحليل الصحيح لعلاقات هذا الواقع.. أو اقرب ما يكون إلى الصحة فى الحدود التى تسمح بها بالطبع طبيعة السينما نفسها. كفن جماهيرى له شروطه الفنية الممتعة الخاصة..

أهل الثقة

وفى «القاهرة ٣٠» الذى أخرجه صلاح أبو سيف عام ١٩٦٦ كانت الظروف مناسبة تماما، بل ويمكن اعتبارها «الفرصة الذهبية» لكى يصنع أمثال صلاح أبو سيف بالذات ما يريدون صنعه وهم يعبرون سينمائيا عن واقع مصر فى الثلاثينيات.

كان القطاع العام ممثلا فى «شركة القاهرة للسينما» هو جهة الإنتاج.. ولكنك قد تدهش عندما تجد أنهم اسندوا إدارة الشركة كالعادة لرموز القطاع الخاص.. فالمنتج هنا هو جمال الليثى الذى كان أحد كبار منتجى تلك الفترة، بل وما زالت شركته الخاصة تعمل حتى الآن فى مجال توزيع شرائط الفيديو..

وليست هذه إدانة أو مدحا بقدر ما هى إشارة إلى حقيقة تعاون القطاع العام فى سنوات الستينيات الذهبية فى تاريخ السينما المصرية القريب مع «مفكرى» القطاع الخاص.. وربما - وهذا مجرد اجتهاد شخصى - لأنه فى هذه الحالة بالتحديد كان جمال الليثى ضابطا سابقا فى الجيش، وكان الاتجاه العام فى تلك الأثناء، استاد كل الأنشطة، حتى الفنية، لضباط الجيش - الذين لهم علاقة بالنشاط أو ليست لهم

– عملا بالمبدأ الذى أثار الجدل: «أهل الثقة أم أهل الخبرة»!

لكن هذه «الثقة» نفسها كان لها جانبها الإيجابى الذى لا يمكن إنكاره.. فالأسلوب «الضباطى» فى العمل كلان يوفر ظروفا من الانضباط والدقة، وضمان تحقيق الأشياء فى مواعيدها وكما يجب أن تكون، مما يوفر للفنان أفضل شروط فى العمل ليتفرغ للإبداع، وهو ما لم يعد متاحا الآن على الرغم من عودة الإنتاج بالكامل للقطاع الخاص، الذى يقال أنه الأكثر حرصا على حسن إدارة أمواله..

ويرتبط فيلم «القاهرة ٣٠» بالذات بتجربة فريدة حدثت لإول مرة فى مجال الثقافة السينمائية حينذاك، ولم تتكرر بعد ذلك للأسف.. وهى تجربة إصدار كتاب كامل يسجل كل تفاصيل العمل فى فيلم سينمائى مصرى، منذ لحظات التحضير له ويوما بيوم منذ بدء تصويره وحتى الإنتهاء منه، ومن خلال متابعة لصيقة من الزميل هاشم النحاس المخرج التسجيلى المعروف فى كتابه «يوميات فيلم».. الذى فضلا عن أنه يكشف لمن يعنيه الأمر من المهتمين بالسينما أو حتى دارسيها، التفاصيل اليومية لتنفيذ فيلم سينمائى مصرى، فإنه يلقى الضوء ليس فقط على أسلوب عمل مخرج مثل صلاح أبو سيف فقط فى فيلم مأخوذ عن رواية لنجيب محفوظ.. وإنما على أسلوب العمل فى القطاع العام فى السينما المصرية فى الستينيات، التى مازلنا نعتبرها ازهى مراحل هذه السينما على الإطلاق..

فنحن نعرف من هاشم النحاس فى البداية، أن صلاح أبو سيف بدأ التفكير فى تحويل قصة «القاهرة الجديدة» التى كتبها نجيب محفوظ عام ١٩٣٨، وبعد صدورها بسبع سنوات كاملة إلى فى عام ١٩٤٥.. ولكنه قدمها للرقابة أربع مرات ورفضتها كل مرة.. إلى أن وافقت عليها فى المرة الخامسة، بعد قيام ثورة يوليو أى بعد عشرين عاما من صدور الرواية نفسها.

كما يتناول هاشم النحاس فى الكتاب نفسه تجربة «معهد السيناريو» المهمة جدا والتى بدأها صلاح أبو سيف مؤسس هذا المعهد، لتقديم دارسات متخصصة فى كتابة السيناريو وبعد إنشاء معهد السينما عام ١٩٥٩، وقد تخرج من المعهد عدد من أهم كتاب السيناريو المحترفين حتى الآن.. والجميل هو تجربة صلاح أبو سيف فى كتابة سيناريو «القاهرة الجديدة» التى تحول اسمها إلى «فضيحة فى القاهرة» ثم خوله هو إلى «القاهرة ٣٠» ليصبح ممكنا أن يتدحث فى الفيلم عن فساد ومظالم المجتمع قبل الثورة من دون أى لبس تعرقله الرقابة.. فلقد اختار إحدى تلميذاته فى

معهد السيناريو هذا، وهى «وفية خيرى» لتشاركه لأول مرة تجربة كتابة عمل كبير ومهم كهذا.. ثم عهد بكتابة حوار الفيلم إلى كاتب سياسى شاب صاعد هو لطفى الخولى، الذى كان قد اثبت قدرته على كتابة الحوار السياسى من خلال المسرح أيضاً.. ثم حمل هذا كله إلى كاتب سيناريو أستاذ هو على الزرقانى ليرجعه ويعدله بالحذف والإضافة و «اختصار الحوار إلى الثلث».. ثم لم يقنع صلاح أبو سيف بكل هذا، بل اعطى السيناريو بشكله النهائى لخريجى معهد السيناريو الذين اصبحوا يشكلون «لجنة السيناريو» فى هيئة السينما حينذاك، ليبدى كل منهم ملاحضاته التى استفاد منها صلاح أبو سيف كثيرا، كما أفاد تلاميذه الشبان فى بدء حياتهم العملية فى الوقت نفسه.

فإلى هذا الحد كانت ديمقراطية وتواضع أستاذ كبير مثل صلاح أبو سيف.. لا يجد غضاضة فى مراجعة العمل أكثر من مرة.. مستفيدا من خبرة المحنكين وإضافات الشباب فى الوقت نفسه ليحصل على أكثر النتائج اكتمالا قبل بدء العمل.. ولا مجال للمقارنة بالطبع مع ما فعله عباقرة أيامنا الحالية!.

شخصيات محورية

الطريف والمهم بعد ذلك ما يرويه لنا كتاب هاشم النحاس عن فيلم «القاهرة ٣٠» من أن شركة القاهرة للسينما» خصصت أحدى حجراتها وجهزتها بمكتب للأستاذ صلاح أبو سيف.. وهو اجراء خاص لم تتبعه الشركة مع مخرج سابق.. وكان صلاح أبو سيف يقضى فترة الصباح من كل يوم إلى ما بعد الظهر فى المكتب يدير شؤون الفيلم من العاملين!

وفى هذا المكتب، كان صلاح أبو سيف يراجع «كشوف التحضير» مع مساعديه أحمد فؤاد ومحمد عبد العزيز - اللذين أصبحا من كبار المخرجين بعد ذلك - وتصميمات الملابس المناسبة لكل شخصية، ويجمع المعلومات الدقيقة من الصحف القديمة عن ملامح فترة الثلاثينيات، ويتفق مع مدير التصوير وحيد فريد، ثم يلتقى الممثلين الشبان الذين رشحهم لكل دور وكان قد أقدم على مخاطرة جريئة حين دفع إلى الصفوف الأولى بعض الشبان المجهولين تماما - حينذاك - إلى أدوار البطولة، لمجرد إيمانه بمواهبتهم، مثل حمدى أحمد الذى اسند إليه دور محجوب عبد الدايم البطل المطلق للفيلم، وهو الشاب الذى أنهكه الفقر والحقد فحطما كل اخلاقياته،

وتحول إلى قواد انتهازى مفعم بالمرارة ومستعد لصنع أى شيء من أجل الحصول على مكان وسط هذا الصراع الوحشى الفاسد، وقد دفعته دراسته للفلسفة وإحساسه بعدم جدواها إلى رفع شعار «طظ» فى وجه كل شيء، فى واقع حقير ومنهار تماما من حوله.. كما أسند صلاح إبو سيف وبجرأة نوه «على طه» الشاب الوطنى الثورى المثالى الذى آمن فى ذلك الوقت المبكر بمبادئ الإشتراكية، ووجد فيها الطريق الوحيد لخلاص مصر وقبل ثورة يوليو بعشرين عاما، إلى ممثل المسرح الشاب حينذاك عبد العزيز مكيوى.. الذى فى الوقت الذى تألق فيه حمدى أحمد بعد هذا الفيلم وحتى الآن.. اختفى هو تماما بعد هذه الفرصة الوحيدة لأسباب يرجعها صلاح أبو سيف لتكوينه الشخصى فقد كان شديد الاعتزاز بنفسه، مما خلق له مشاكل مع الحياة الفنية بعد ذلك.. ولكنى اعتقد أن الملامح الجامدة لعبد العزيز ميكوى وتكوينه الحاد. واداءه «الناشف» كانت كلها وراء ضياع الفرصة الهائلة التى قدر له فيها أن يكون البطل الذى تحبه سعاد حسنى.. فضلاً عن أن الشخصية الوطنية المثالية التى لعبها كانت من الجفاف بحيث لا تستميل الجمهور كثيرا إلى الممثل.. بينما يستفيد الممثل البارع من شخصية الشرير الغنية دائما بألوانها وظلالها فى كل الفنون فى الواقع وفى كل البلاد.. بدليل أن نذالة «محجوب عبد الدايم» عندما مثلها حمدى أحمد ببراعة منقطعة النظير، جعلت منه نجما لم ينسه أحد حتى الآن!

والشخصية المحورية الثالثة بين هؤلاء الشبان هى سالم الاخشيدى.. ابن قرية «القناطر» نفسها التى جاء منها محجوب عبد الدايم.. ومن الأصول الريفية الفقيرة نفسها بل المعدمة التى انفق فيها الفلاحون التعساء قوت يومهم من أجل تعليم ابنائهم فى الجامعة، فإذا بسالم الأخشيدى هذا عندما يتخرج، يفهم أصول لعبة الفساد فى دهاليز الحكم فى القاهرة، فيعمل مديرا لمكتب السيد الوزير، ولا يتورع من أجل الوصول، عن أن يقوم بأية أعمال قذرة، بما فيها تنظيم نزوات السيد الوزير فى علاقته بالفتاة الجميلة التعيسة أحسان شحاتة (سعاد حسنى).. ولا يمكن نسيان البراعة المذهلة التى لعب بها أحمد توفيق شخصية سالم الأحشيدى هذا، بكل خبثه ونذالته، ولكى تصبح النموذج الذى يطمح محجوب عبد الدايم - باعتباره من «الأصل الوضيع» نفسه لأن يحذو حذو من أجل الوصول بأى ثمن هو أيضاً.. وسرعان ما تلتقطه عين الأحشيدى المدربة ليستخدمه الاستخدام القذر المناسب لمؤهلاته!

مخرج خلاق

ولأن صلاح أبو سيف نفسه هو مخرج «اريب» وخبير - ولكن على نحو فنى خلاق بالطبع - فلقد كان يجيد دائما صنع هذه التركيبات بين الجديد والقديم، من أجل الدافع بالوجوه الجديدة الشابة التى تدفع بالدماء الحارة النشطة فى عروق أفلامه.. والتى يكتشفها هو نفسه من خلال متابعته المستمرة لهذه العناصر الجديدة فى المسارح وعروض الشباب التى لا يعيرها غيره انتباها.. وهذا احد وجوه عظمة هذا المخرج الكبير التى لا حصر لها.. وهو يستند بلا شك على قوة اسمه شخصيا، وثقة المنتجين به ليدفع أحياناً بهذا الأسم المجهول أو ذاك فى الفرصة المناسبة له، وعليه هو أن يستغلها بعد ذلك، ويستمر الوجه الجديد ولو كان جديرا بذلك.. وهو فى «القاهرة ٣٠» يعهد بالبطولة الحقيقة لحمدى أحمد وعبد العزيز مكيوى وأحمد توفيق.. ثم «يسندهم» بسعاد حسنى نجمة النجوم حينذاك، وباسم أحمد مظهر الكبير حتى لو كان الدور صغير.. وهو الشىء نفسه الذى فعله فى «شباب امرأة» حين أسند البطولة الحقيقية لشكرى سرحان وتحية كاريوكا وهما اسمان كان المنتجون يترددون فى السماح لهما ببطولة أى فيلم ولكنه تحايل بدور صغير لشادية التى كانت «نجمة شباك» أكبر منهما، فأصبح ممكنا بهذه «التوليفة» الذكية أن يمر الفيلم وينجح نجاحا كبيرا عند عرضه.. ولا يمكن فى الواقع حصر الأمثلة التى دفع فيها صلاح أبو سيف بالأسماء الجديدة المجهولة وبعضها اصبح نجوما بعد ذلك وبعضها الآخر تعثروا فلم تقم له قائمة.. ولم يكن الذنب ذنبه هو على أى حال!

وواقع مصر فى **«القاهرة٣٠»** لا حدود لقسوته ومرارته.. ولا للجرأة التى طرحه بها صلاح أبو سيف عن قصة نجيب محفوظ.

إن طلبة قسم الفلسفة فى كلية الأداب يخرجون من احدى محاضراتهم فى الجامعة مشحونين بالأفكار المثالية التى تعلموها عن «اوجست كونت» و «سنان سيمون»... والتى يرون فيها وسائل لإصلاح مصر وتغيير أوضاعها المتردية.. ولكن الواقع من حولهم لا يحتمل أى فلسفة.. فبينما لا يفقد الطالب المثالى على طه (عبد العزيز مكيوى) الأمل بل يؤمن بأن الأفكار الإشتراكية هى الحل، لا يجد محجوب عبد الدايم (حمدى أحمد) أملا فى أى شىء غير كلمة «طظ».. اللتى يعلق بها على كل الناس وكل الأشياء والمتناقضات فى بؤسه الشديد وحرمانه من تحقيق طموحه المادى والمعنوى.. بينما النموذج الثالث أحمد بدير «عبد المنعم إبراهيم» يبدو لاهيا لا

يكترث لشيء وقد حصل على عمل بعد الظهر فى إحدى الصحف يمكنه من القفز من مكان إلى مكان وتدبير أمور معيشته بأى شكل، ومن دون التورط فى أى إتجاه..

وكانت هناك شخصية رابعة فى رواية نجيب محفوظ للطالب «مأمون» الغارق فى جموده وطقوسه كمخرج وحيد من البؤس.. والذى اكتفى بذلك عن أى فعل أو مقاومة غير الهرب إلى الدين.. وهى شخصية تم حذفها من الفيلم (بإقتراح من على الزرقانى - على ما يبدو - أثر مراجعته للسيناريو لأنه رأى أنها تزحم الفيلم بشخصية لا وظيفة لها حيث لا تشارك بايجابية فى تطوير الأحداث..)

إن الأوضاع الاجتماعية التى يواجهها هؤلاء الشباب المثقفون فى مصر الثلاثينيات هى الخضوع لإرهاب وزارة إسماعيل صدقى من ناحية، و «الانجليز» والسراية من ناحية ثانية» على حد تعبير على طه الذى لا يكف عن التساؤل: «ليه الظلم اللى أحنا فيه ده».. وليه الفلاح بيتعذب وصاحب الأرض متنعم فى قصره؟».. وعندما يقرأ فى صحيفة «البلاغ» عن إغراق محصول الأرز حتى لا ينخفض ثمنه، يعلق بأن هذه هى تناقضات النظام الرأسمالى التى لن تخلص منها مصر إلا بالاشتراكية.. بينما يستمع محجوب عبد الدايم لهذا كله فلا يعنيه إلا أن «طظ هى الكسبانة» التى نسمعها من خلال حواره الداخلى مع نفسه، الذى يمتزج أحيانا مع بعض العبارات التى نراه ينطقها فعلا.. وهو أسلوب يستخدمه صلاح أبو سيف فى تعليقات حمدى أحمد فى كل ما يقابله من أحداث طوال الفيلم بمزج «المونولوج الداخلى» مع حواراته مع نفسه أو مع الآخرين..

وفى شقة الطلبة التى يزدحمون فيها فى حى «بين السرايات» المجاور للجامعة، نلمس مدى فقرهم واحتياجهم لملابس بعضهم.. بينما لا يفوت صلاح أبو سيف تحقيق «الجو الخاص» الذى يحرص عليه دائما حين تسمع من راديو ما، «جفنه علم الغزل» بصوت عبد الوهاب.. ومن النافذة المقابلة ندخل عالما آخر لا يقل تعاسة وشرا هو عالم سعاد حسنى.. «إحسان شحاتة» الفتاة الجميلة الفقيرة التعيسة ابنة توفيق الدقن الذى يبدو قوادا لا يتورع عن بيع لحم ابنته وأمها نعيمة الصغير التى نفهم أنها كانت تمارس مهنة حقيرة سابقة (قد تكون الدعارة) قبل أن تتزوج.. والتى لا تكف عن تحريض ابنتها على الانتفاع بجمالها من أجل تعليم اخواتها فى المدارس.. والدعوة سافرة للدعارة أيضاً تحت أى قناع!..

ولكن الفتاة «إحسان» الجميلة تبدو راغبة فى المقاومة والتماسك والحلم بحياة

نظيفة.. فهى قد نالت قسطا من التعليم.. وتحب «على طه» الطالب الساكن أمامها الذى تقابله خلسة فى مواعيد غرامية يحدثها فيها عن أفكاره وأحلامه، ويقرضها الكتب لتقرأها من دون أن نفهم شيئا، بينما الأب والأم يعترضان على هذه العلاقة مع شاب فقير لن تكسب منه العائلة شيئا: «ربنا ما عطاكيش الجمال ده كله عشان تبيعه برخص التراب لسى على الفقران»!

وفى إحدى لحظات الحب المختلسة هذه مع على طه، تمر سيارة فارهة يركبها أحمد مظهر أو «قاسم بك» وكيل الوزارة الثرى وزوجته الكهلة عقيلة راتب ويتناثر الوحل من عجلات السيارة ليلوث المعطف الوحيد الذى تملكه إحسان شحاته وهو استخدام لأسلوب صلاح أبو سيف التقليدى فى الإيحاء بالرموز والدلائل إلى تلويث هذا الوجيه الثرى بعد ذلك لهذه الحسناء الفقيرة فى علاقة جنسية باستخدامه فلوسه..

ومحجوب عبد الدايم يشتهى إحسان بعيونه النهمة ولا يمنعه إلا أنها حبيبة زميله على طه، ويزداد إيمانا بأن كل شيء يمكن شراؤه بالفلوس: «كل شئ وتمنه.. كل شيء بالفلوس.. الحب و المركز.. الشرف.. ادينى فلوس اشترى لك الدنيا كلها.. ادفع يدفع لك العالم!» وحين يجيئه الخبر بأن أباه مريض فى قريته «القناطر» القريبة من القاهرة يمر فى طريقه للسفر بالقصور الفخمة فنسمع حقده فى مونولوجه الداخلى «يعنى كان اتلخبط ميزان الكون لو كنت اتولدت فى قصر من دول؟!»

فى بيت أبيه الفقير فى القناطر لا ينسى صلاح أبو سيف الاريب «الخبيث» أن يجعله يمر أولا على «حلقة ذمر» احتشد فيها الفلاحون الفقراء، يتطوحون تعبدا وهربا من مواجهة بؤسهم إلى الحل الذى يجيئهم من الموالد والأذكار.. ويكاشفه أبوه العجوز المريض المهدم بأنهم قد استغنوا عن خدماته وأن مكافأته كلها هى ١٢ جنيها يقضى بها بقية شيخوخته.. وأن محجوب عبد الدايم عليه أذن، أن يبحث لنفسه عن عمل، إلى جانب دراسته الجامعية التى لم يتبق على تخرجه منها سوى ستة أشهر.. أو أن يكتفى بجنيه واحد يعينه له طوال الشهر بدلا من الجنيهات الثلاثة التى كان يرسلها له من القرية!

وعند عودته إلى القاهرة فى الصباح التالى محاصرا بكل هذه النوائب، يلتقى فى محطة القطار بفلاح صديق يخبره بأنهيار أسعار القطن وأزمة الثلاثينيات الاقتصادية الخانقة.. «والحكومة ما بترحمش.. دى حتى الفراخ بتحجز عليها» ! كما

يتلقى فى المحطة نفسها بمن تصوره مفتاح سعده.. فسالم الأخشيدى «أحمد توفيق» ابن الفلاح الفقير المعدم مثله أصبح الآن موظفا كبيرا فخما واسع المكانة «مدير مكتب سعادة وكيل الوزارة.. درجة خاصة» ».. فيتقرب منه بكل أشكال النفاق والمهانة المتاحة ليبحث له عن وظيفة ما باعتبارهما «بلديات».. ويلتقط سالم الأخشيدى بعينه الخبيرة الصيد الثمين الذى يعرض خدماته.. وتكون «الوظيفة» الجديدة هى الزوج الشكلى لإحسان شحاتة نفسها.. التى اختارها «سعادة وكيل الوزراء» عشيقة له منذ أن لطخ معطفها بوحل الطريق.. والشقة جاهزة للعروسين بكل ضرورات الترف.. لقاء يوم واحد فى الأسبوع يلتقى فيه سعادة وكيل الوزراء بالهانم المصون.. وعلى الزوج «الغضنفر» ساعتها فقط أن يترك البيت لعدة ساعات.. ويوافق محجوب عبد الدايم تحت شعار «طظ».

إدانة من صلاح أبو سيف

ويدين صلاح أبو سيف هذه الصفقة المهينة بوضوح.. ولكن بطريقته المفضلة فى استخدام التشبيهات أو «الاستعارات» السينمائية وليس «الرموز» كما يتصورها البعض خطأ.. حين يضع رأس حمدى أحمد الزوج، الذى قبل أن يكون ستارا لعلاقة زوجته برجل آخر ثرى، تحت تمثال معلق على الحائط لرأس كبش أو خروف بحيث تبدو قرناه كأنهما فوق رأس الزوج نفسه!، وهو تعبير شعبى شائع للرجل القواد يتوجه به صلاح أبو سيف مباشرة إلى جمهوره الذى يفهمه جيداً!

ولكن أيا كانت هذه السخرية.. فلقد استقامت العلاقة الذليلة الجديدة بين الزوج والزوجة المغلوبين على أمرهما وعندما استيقظ إعجاب محجوب الدفين بإحسان التى وجدها فجأة بين ذراعيه نتيجة هذا التدبير القدرى الساخر، وبينما الاثنان يتجرعان مرارة الذلة والإنكسار فى ليلة العرس الجنائزية، يسألها مشفقا لماذا فعلت هذا بنفسها، فتوجه له اللطمة من بين دموعها: «اللى خلانى عملت كده هو نفسه اللى خلاك قبلت.. احنا شركا فى كل حاجة»!

وفعلا.. تشارك الأثنان فى كل شىء.. غرقت هى فى الملابس الجميلة والنقود التى انفقت منها على والديها الجشعين واشقائها الأربعة.. وتمرغ هو فى الوظيفة والمرتب الشهرى المضمون الذى بعدما فكر فى أن يرسل منه جنيهين فقط لأبيه الفقير، عاد وفى نذالة منقطعة النظير، واحتفظ بهما إلى أن تتحسن الظروف أكثر.

وسار كل شيء في طريقه المعتاد.. الفساد يستشرى وعبث الطبقة الارستقراطية الحاكمة يتجلى في اوضح صور بذخه، في الحفل الراقص الفاخر الذى أقامته «اكرام هانم فيروز» أحدى عجائز الأسرة المالكة المنحدرة من أصل تركى فى قصر محمد على، حيث القت خطبتها بلغة ركيكة لأنها لا تعرف العربية وضم كبار وسراة البلد ومعظمهم من الأجانب.. وهذا هو المشهد الوحيد فى الفيلم الذى صوره صلاح أبو سيف بالألوان ليبرز التناقض بين لهو هذه الطبقة الحاكمة وبؤس بقية الشعب.

وفى ذروة ميلودرامية صارخة، يذهب الأب الفقير شفيق نور الدين إلى بيت ابنه حمدى أحمد فى القاهرة فجأة ليرى كيف يعيش ولماذا لم يرسل له أى نقود.. فيكتشف أنه تزوج من هذه «السنيورة» سعاد حسنى وأنه على العكس يرفل فى بحبوحة من العيش.. بل ولتكتمل خيوط المأساة تجئ عقيلة راتب زوجة وكيل الوزارة أحمد مظهر، لتفاجئ زوجها فى أحضان عشيقته..

الشعب المغتصب.. يقاوم

إنها لم تكن مأساة اغتصاب أعراض نساء، وإنما اغتصاب حقوق مصر كلها فى ذلك الزمان، والتى وصلت فيها الأحوال إلى حد يصبح إنتهاك العام هو انتهاك الخاص ولا فصل بين المستويين..

ولكن طاقة المقاومة من أجل التغيير لا تتوقف..

إن على طه نموذج الشباب الوطنى المصرى الذى يحلم بمجتمع جديد، والذى اغتصبوا حلمه الصغير، يحب إحسان شحاته الفقيرة الجميلة بقوة الجاه والثراء، لا يتوقف عن العمل من أجل حلم الوطن كله.. وبعد أن تتوقف مجلة «النور الجديد» التى يصدرها فى قبو تحت الأرض مع حفنة من زملائه، لا يتوقف عن العمل على الرغم من خروجه من المعتقل مثخنا بالجراح، فالحركة الشعبية مستمرة، ودوى التظاهرات لا يتوقف عن الهتاف من أجل عودة دستور ٢٣ وتضطر السلطة لإجراء تعديل وزارى فى محاولة لترقيع ثغرات النظام، وحيث لا يتغير شيء فى الواقع بل يصبح «قاسم بك» وكيل الوزارة الفاسد، مغتصب إحسان شحاتة.. وزيرا!!.. فالفاسدون يصعدون دائما وليس العكس.. ومحجوب عبد الدايم نفسه يقفز على جثة أستاذه ومعلمه سالم الأخشيدى فيطرده، ويحل محله مديرا لمكتب السيد الوزير الجديد.. ويترقى دفعة واحدة من الدرجة السادسة إلى الرابعة. ولكن على طه لا يفقد

الأمل رغم اشتداد الظلام فى أن «بكره كل ده يروح.. والنظام نفسه يتغير» ! وإحسان شحاتة حبيبته القديمة نفسها تزوره فى وكره الذى يختبئ فيه، لتوكد له إنها عزلت اخواتها الأربعة عن أبويهم «علشان يطلعوا زى على طه.. مش زى محجوب عبد الدايم» !

فهؤلاء هم أمل مصر وطبع المنشورات ضد الملك لا يتوقف . وعندما يصدر الأمر بالتخلص من على طه رمزا لإنزعاج السلطة، يتمكن من الهرب بجراحه . وفى مشهد عبقرى ينوب بين الجماهير فى شوارع القاهرة وهو يوزع المنشورات التى تتطاير فى كل مكان، حيث يتلقفان الجميع فيصبح مطلوبا ممن يريد أن يمسك به أن يمسك بالشعب كله.

بعد أعوام، طالت أم قصرت، وفى ٢٣ يوليو.. تحققت النبوءة!

- مجلة «الفن» السنة ٣ - العدد ٣١ - ١٩٩٠/٩/٣.

أم كلثوم الممثلة فى «سلامة»
قمة فى الغناء، وسذاجة فى التمثيل!!

ليست مصادفة أن يكون أول فيلم ناطق فى تاريخ السينما العالمية وبعد مراحل متعاقبة من الصمت.. هو **«مغنى الجاز»** الذى لعب بطولته الاميركى آل جولسون عام ١٩٢٧.. فهناك دلالة كانت مقصودة فى تقديرى... وهى ان الانسان بمجرد أن أصبح فى مقدوره أن «يتكلم» على الشاشة، أختار أن «يغنى».

ومن يومها، والفيلم الغنائى نوع مهم جدا فى السينما.. قد تواجهه لحظات صعود يتألق فيها الفيلم الاستعراضى – عندما يضاف أيضا الرقص إلى الغناء – ثم لحظات هبوط وكساد، مرتبطة إما بالمزاج النفسى للناس، أى المشاهدين، وأما بظروف السينما نفسها فنيا واقتصاديا.. حيث أن الافلام الغنائية هى أكثر أنواع السينما تكلفة وصعوبة فى التنفيذ أيضا.. ولكنها فى المقابل أكثر الانواع نجاحا.

ولقد كانت كذلك بالتأكيد طوال تاريخ السينما العربية فى مصر.. حيث «المزاج الشرقى» عموما هو مزاج وجدانى عاطفى أكثر منه مادى أو واقعى وحيث كان المغنون دائما، ومن البداية، هم سادة السينما رجالا ونساء أيا كانت علاقتهم لتمثيل نفسه، فالناس يذهبون لكى «يروا» الصوت الذى سمعوه والفوه وهو يتحرك على الشاشة .

لذلك، لم تكن مصادفة أن تكون أزهى عصور السينما المصرية نتاجا وغنى فنيا وماديا ورواجا جماهيريا، هى العصور التى كانت السينما فيها تغنى.

أزهى فترات السينما، هى المرتبطة بالأساطير المغردة، عبد الوهاب، أم كلثوم، ليلى مراد، اسمهان، شادية، محمد فوزى، فريد الاطراش، عبد الحليم حافظ، وبين كل اسم وآخر عشرات من الاصوات التى ربما لم تبلغ حجم الاسطورة، ولكنها كانت كافية وحدها– مع أى قصة وأى مخرج – لأن تدفع بالناس إلى دور العرض.

ولأن أم كلثوم هي أحدى العلامات المهمة جدا في الغناء المصرى - بل العربى - الحديث، فلقد كان لابد من أن تكون كذلك في السينما أيضاً، وربما لم يتفوق على أفلامها - من حيث التأثير على مستمعيها - سوى أفلام عبد الوهاب، على الرغم من تساوى الاثنين معا في قلة عدد أفلامهما، وكذلك توقفهما عن المشاركة في السينما، رغم نجاحهما الكبير، في وقت مبكر - وبالمصادفة متقارب - بالنسبة لامتداد عمرهما الغنائي بعد ذلك بكثير.

ونختار من أفلام أم كلثوم لنتحدث عنه اليوم، فيلم **«سلامة»** الذي يرجع تاريخه إلى عام ١٩٤٥، وكانت أم كلثوم قد شاركت في السينما أول مرة بفيلم **«وداد»** الذي أخرجه فريتز كرامب الالماني عام ١٩٣٦، وشاركها بطولته أحمد علام..

فإذا عدنا إلى عام ١٩٤٥ الذي ظهر فيه فيلم «سلامة».. فلا بد من أن نتذكر أنه العام نفسه الذي انتهت فيه الحرب العالمية الثانية التي كانت قد طحنت العالم لست سنوات وعلى الرغم من أن الوقت كان مازال مبكرا لكي تظهر انعكاسات هذه الحرب ثم انتهاؤها.. إلا أن بوادر أحساس العالم بالخلاص كان قد أخذ صورة موجة من الافلام الغنائية والكوميدية الخفيفة في السينما العالمية كلها، وكرد فعل عكسى لويلات الحرب.. وهي الموجة التي إمتدت حتى بداية الخمسينيات، وكانت الفترة كلها نقطة تحول مهمة في انتهاء مرحلة وبدء مرحلة أخرى في سينما العالم كله.. ولذلك، فسوف ندهش حين نكتشف أن أم كلثوم وعلى الرغم من ضخامة اسمها- لم تكن الوحيدة التي تغني في أفلام ١٩٤٥...

فما الذي يضفي - على «سلامة» أهمية خاصة ؟

أولا : أنه أحد الأفلام القليلة جدا لأم كلثوم، المغنية المقتدرة التي تحولت إلى ممثلة سينما.

وثانيا : أنه أول فيلم يخرجه لها توجو مزراحي بالذات...

ثم ثالثا : لأن السيناريو والحوار والأغاني في «سلامة» كلها لشاعر العامية المصرية العظيم بيرم التونسي، عن رواية لعلي أحمد باكثير.. فكيف تم التعامل سينمائيا، وفي قالب غنائي، مع قصة حقيقية من تراث الغناء العربي القديم الشديد الثراء؟

بداية مبتكرة

يبدأ «سلامة» بداية مبتكرة متفقة مع موضوعه : فتاة عربية تضع كتابا قديما

أمام الكاميرا وتقلب صفحاته لنقرأ: «قصة واقعية حقيقية لراعية بسيطة وهبها الله صوتا جميلا. وقد عاشت سلامة فى عهد الدولة الاموية.. أى منذ ألف وثلثمائة سنة»

ثم تقلب الفتاة صفحة جديدة لتقرأ: «نقدم اليوم ناحية فى حياة هذه الراعية التى بلغت أعلى المراتب فى فن الغناء.. تقوم بدور سلامة «...» الخ ..

ثم تبدأ العناوين بعد ذلك باسم أم كلثوم طبعا.. ولوحده منفصلا عن أى ممثل آخر، لنقرأ المعلومات التالية: جميع الالحان من وضع زكريا أحمد.. ولكن «قطعة أحب القس سلامة» من وضع رياض السنباطى.. والتصوير لعبد الحليم نصر.. وتسجيل الحوار قام به لـ. سابو أما تسجيل الاغانى فقام به عزيز فاضل.. والماكياج لحلمى رفلة الذى تحول بعد ذلك إلى مساعد مخرج مع توجو مزراحى، ثم إلى مخرج مستقل لا يختلف كثيرا عن مدرسة استاذه نفسه: الغناء والكوميديا.. واكتشاف شادية أيضاً..

ومساعدا المخرج مع توجو مزراحى هما محمد صفوت وموريس مراد الذى لا نعلم مدى قرابته لليلى مراد.. أما الديكور فلشارفنبرج وعبد الحميد السخاوى..

ثم يجئ ترتيب اسماء الممثلين حسب ظهورهم على الشاشة: فواد شفيق.. سعاد زكى.. يحيى شاهين.. عبد الوارث عسر.. استر شطاح.. زوزو نبيل.. فاخر محمد.. استفان روستى.. عبد العزيز خليل.. محمد كامل.. رفيعة البارودى.. زكى إبراهيم ثم عبد القادر المسيرى..

فى المشهد الأول من الفيلم نرى أم كلثوم تهيم على وجهها، مذهولة فى أحد مضارب البدو وراعى الغنم فاخر محمد فاخر يقول لمن حوله: «هذه سلامة.. ما تعرفون حكايتها»؟ ثم يحكى: «كانت راعية عند الشيخ أبو الوفا اللى ساكن فى حارة ابن سهيل صاحب القصر الكبير»..

وفى أسلوب سينمائى سليم تقطع الكاميرا على المكان الذى نسمع عنه والذى سيصبح مسرحا للاحداث: حارة ابن سهيل والقصر الكبير وبيت أبو الوفا الذى تعمل عنده سلامة راعية وأشبه بالخادمة..

ونلاحظ على الفور امكانات الديكور الأساسية: الحارة على الطراز العربى القديم فى العصر الاموى.. وقصر ابن سهيل الفخم وبيت أبو الوفا المتواضع، ومن دون أن يفسر لنا الفيلم سر تجمع هذه المتناقضات فى حارة واحدة، ولكن بما لا يقلل من اتقان الديكور وبذخه، لأن أساس نجاح تلك الافلام كان فى امانة الانتاج وبذخه

الذى لا يقصر فى الانفاق تحقيقا للاتقان وهو ما اختفى تماما من سينما ايامنا هذه حتى اختفت تماما مثل هذه الأفلام التى ترجع إلى التاريخ القديم وتعتمد على الديكور والملابس...

وبهذه المقدمة السريعة تدخل إلى الاحداث مباشرة، ويصبح الفيلم كله «فلاش باك» كبير نسمعه من وجهة نظر الراعى «فاخر محمد فاخر» الذى يحكى لنا قصة سلامة ..

نحن أولا فى قصر ابن سهيل فؤاد شفيق الذى يصفه الراوى: «وابن سهيل هذا مثل كل الاغنياء لا يفكر إلا فى اللذيذ من المأكل والمشرب، وكان قصره كل ليلة يزدحم بالمغنيات والراقصات وعشاق الطرب...» ونلاحظ هنا لهجة الحوار البدوية التى تسود الفيلم كله بعد ذلك والتى كان بيرم التونسى يجيدها ونحن نرى الجوارى فى قصر ابن سهيل الماجن الغارق فى الطرب والرقص والشراب.. والذى يمتلئ كل ليلة باصدقائه من تجار وأثرياء الكوفة.. ونسمع مغنية جاء بها من البصرة تنشد: «يا بعيد الدار موصولا بقلبى ولسانى..».

تملق .. ورشوة

وعلى الفور نكتشف نموذجا لروح النفاق وتملق مشاعر الجماهير الحريصة على الفضائل ومكارم الاخلاق، والتى كانت تتبرع بها السينما المصرية دائما فالفيلم فى الواقع يريد الاغراق فى مباذل ومباهج قصر ابن سهيل، من راقصات ومغنيات وجوار وصخب ومجون، فهذا هو مسرحه الاصلى.. ولكنه سرعان ما يتراجع فيلقى «برشوة» للجهات المحافظة يبرئ بها نفسه حين نسمع صوت الراوى فاخر فاخر يقول دون أن يسأله أحد. «الحمد لله كان امثال ابن سهيل قليلين، لا يقاسون بالاغلبية من عباد الله الصالحين الذين لم يغتروا بنعيم الدنيا وزخرفها الباطل، ولم يفسدوا فساد الاغنياء، ولم يتدنسوا بجيرتهم.. وكان من هؤلاء الصالحين الشاب التقى المتعبد أو عبد الرحمن القس..».

وعلى الفور، نرى هذا الشاب التقى المتعبد، يحيى شاهين، الوجه الطاهر الوضيح الذى يشع بالايمان، زاهدا فى الدنيا كأنه ملاك وليس بشرا حيا، لا يكف عن التمتمة وكأنها عمله الوحيد الذى يتفرغ له ولا يمارس غيره... فنحن فعلا طوال هذا الفيلم لا نعرف عملا معينا لعبد الرحمن القس هذا، يرتزق منه.. وهو نموذج «الرجل الصالح»

الابله - لأنه ليس من دم ولحم مثل كل البشر - الذى تقدمه السينما المصرية دائما لجمهورها فى مقابل الشرير أو الفاسد والذى تكون شخصيته من عالمنا، واقعية وحية حتى تكون أكثر جاذبية ومصداقية ..

أن عبد الرحمن القس يستيقظ فى الفجر عندما يصيح الديك ليقرأ القرآن.. بينما تنتقل الكاميرا إلى بيت أبو الوفا الذى يمثله عبد الوارث عسر، حيث نرى أبو الوفا يوقظ زوجته العجوز - استرشطاح - وهو يلعن الطبل والأمر القادم من دار «بن سهيل» عدو الله كما يسميه.. والزوجة توقظ جاريتيها، سلامة أم كلثوم وشوق زوزو نبيل اللتين تتكاسلان فى النهوض، فيهدد سيدهما «أبو الوفا» ببيعهما فى السوق أن لم تعملا بجد ويبدو من أول لحظة أن الجاريتين تربطهما صداقة حميمة. ولكن، بينما أم كلثوم أقرب إلى الجمود والتجهم - والواقع إنها كانت ممثلة رديئة جدا مثل عبد الوهاب ولكن تنقصها خفة دمه - نرى زوزو نبيل تقوم بدور الصديقة المخلصة المنطلقة طوال الحركة والاداء، لأنها ممثلة بالطبع .

ونفهم من شوق أن سلامة تحب الشاب عبد الرحمن القس.. فتجيد الغناء «يا بعيد *الدار* موصولا بقلبى ولسانى». ثم تداعبان *الراعى* فاخر فاخر الذى يهوى العزف على المزمار ويخبرهما أن المغنية جميلة التى كانت تصدح طول الليل فى قصر ابن سهيل سافرت مع قافلة الفجر.. فتبدى سلامة غيرتها منها، لأنها مغنية افضل منها - أم كلثوم- طبعا، ولكن ليس لها بخت..

وجهة نظر متقدمة

فى المسجد وبعد الصلاة، يهيج الشيخ أبو الوفا الناس ضد صخب ومجون ابن سهيل الذى لا ينقطع الغناء من قصره طوال الليل.. فيتصدى له «عبد الرحمن القس» التقى الورع قائلا: «تمهل يا أبو الوفا.. الغناء ما هو من الذنوب الكبيرة.. رأينا فى الصحابة رضوان الله عليهم من يسمع الغناء ويهتز له ولا يحرمه ولا يعيبه».

وهذه وجهة نظر متقدمة فى عام ١٩٤٥ اصبحنا نفتقدها الآن وبعد ٤٥ سنة كاملة كان مفروضا فيها أن يستنير المجتمع ويتحضر أكثر.. ولكنه عاد إلى كهوف من يحرمون الغناء باسم الدين ويبدو أن عبد الرحمن القس فى هذا الاطار مستنيرا مع تدينه.. وهذا مفهوم التدين الصحيح فعلا، والذى لا يتناقض مع الفنون والمتع

البريئة. فهو يعارض أبا الوفا فى تشهيره بابن سهيل وتحريض الناس ضده، وينصح على العكس بالذهاب إليه ومحاولة نصحه بعدم السهر الصاخب طول الليل..

ونعود إلى المرعى حيث تغنى سلامة أو أم كلثوم دون مناسبة: «غنى لى شوى شوى» الشهيرة، على ناى فاخر فاخر.. ولكن لعلها مناسبة مرتبطة بدفاع الفيلم عن الغناء الحلال: «المغنى حياة الروح.. يسمعها العليل تشفيه.. وتداوى كبد مجروح احتار الاطبا فيه».

وتحتشد القبيلة كلها وراء أم كلثوم وهى سائرة تغنى فى الدروب.. والفتيات يرددن وراءها لنكتشف أن تقاليد الغناء هى هى فى الفيلم المصرى لم تتغير.. فمن حق أى مواطن أن يغنى فجأة فى الأسواق علنا، فى وضح النهار ومن دون أن يتهمه أحد بالجنون.. بل على العكس يتحول الشعب كله إلى كورس يغنى وراءه.

ويظهر أبو الوفا «بعبع» الغناء، فيصيح الجميع الصيحة التى نذكرها حتى الآن: «أبو الوفا.. أبو الوفا». ويتوقف الغناء بينما يعود «القس» المستنير مرة أخرى ليعارض تزمت أبو الوفا من واقع الدين نفسه : «قال رسول الله: من تتبع عورة مؤمن تتبع الله عورته وخطأه ولو فى جوف بيته»..

ويوبخ أبو الوفا جاريته الراعية سلامة على الغناء.. فتتمنى هى وزميلتها شوق أن تتحررا من هذا السجن طالما «إنها هزت البلد كلها باغنية واحدة» هى «شوى شوى» طبعا.. وعلى الرغم من أن أبا الوفا أمر جاريته بعدم الخروج من البيت فإن الراعى الطروب فاخر فاخر «حكيم»، يعزف لها الناى خارج الدار ليغريها بالغناء.. فتقفز فعلا من سطح الدار لتلحق به.. وهنا يكون العقاب الحاسم بأن يبيعها أبو الوفا بدينارين فقط الشيخ الدلالين الذى يدرك قيمة صوتها الجميل، فيذهب بها إلى ابن سهيل هاوى الطرب والفرفشة ويبيعها له بمائة دينار: «جايب لك جارية صوتها يوقف الطير فى السما»..

وهكذا تنتقل سلامة نقلة حياتها: من حياة العذاب والنكد فى دار أبو الوفا، إلى ليالى الانس والرغد فى قصر ابن سهيل الذى يحضر لها معبد ليعلمها الغناء على اصوله و«دق العود»، وتصبح سلامة نجمة ليالى ابن سهيل حيث يكون من بين ضيوفه استفان روستى بحضوره الجذاب الغريب، أنه هنا «شاعر النساء ابن أبى ربيعة.. شاعر قريش العظيم» الماجن الذى سمع براعية الغنم ذات الصوت الذهبى، وهو يحاول استفزاز مواهبها فى مشهد رائع من أجمل المشاهد الغنائية فى الفيلم

المصرى.. فبيرم التونسى يوفر له عنصر الصراع بين الشاعر الماجن والراعية التى تحولت إلى مطربة، بحيث يصبح اقرب إلى المبارزة، ولا يكتفى الباقون بمجرد الفرجة كما هى العادة فى اغانينا، وإنما يشاركون فى الموقف الغنائى البارع فى شد وجذب وجدل، ليتحول إلى موقف درامى مكتمل.. بينما يصل زكريا أحمد إلى أبسط وأجمل الصيغ الموسيقية المناسبة للكلمات الرشيقة اللاذعة التى يتبادلها طرفا الصراع.. ويؤكد توجو مزراحى براعته الحرفية فى إضفاء الحيوية وحركة الكاميرا السريعة والانتقالات الذكية بين كل وحدات المشهد المركب المملوء بالصخب والمرح، وبما يجعل هذا الموقف الغنائى «سلام الله على الاغنام» الذى ليس مشهدا ولا استعراضا ولا هو مجرد أغنية، موقفا نادرا فى الفيلم الغنائى المصرى، جديرا بالدراسة والمراجعة لبراعة تنفيذه واكتمال كل عناصره.

معركة حوارية .. غنائية

ان سلامة ترفض فى البداية الاستجابة لطلب ابن أبى ربيعة بالغناء .. وسط سخرية الحاضرين من السكارى، يعلق استفان روستى هازئا بها : «ما قلت لكم راعية غنم؟».

وتصل براعة بيرم التونسى إلى قمتها فى ادارة الحوار اللاذع فى شكل الضربة وردها، فسلامة ترد فورا:

«لكل مقام .. سلام وكلام.
سلام الله على الأغنام».

وينصرف ابن أبى ربيعة محتجا على الأهانة.. فتلاحقه سلامة وكأنها تسلخ جلده، بهذا الكلام الجميل :

- «تقولوا معايا على الهربان..
بتهرب ليش من الرعيان..»
رعينا الغنم وسقناها
وكم بالعصا ضربناها..
لقينا الغنم تحب الطرب ...
ولو تنشتم.. ولو تنضرب..
فلا فحلها جليل الادب ..

ولا كبشها سريع الغضب».

وهكذا تكون سلامة قد اجهزت تمام على الشاعر الوقح، فيرجوها الحاضرون: «صالحيه يا سلامة».. ولكنها تشترط مزهوة بكرامتها، «يبوس القدم.. ويبدى الندم.. على غلطته.. فى حق الغنم..»

فإذا بنا نفاجأ بأبن أبى ربيعة يقبل سلامة معتذرا فعلا.. وعندما يعود الجو إلى الصفاء نسمع من يطلب من سلامة أن تغنى عن العشاق.. وترن فى آذاننا هذه العبارة التى لا ننساها أبدا فى هذا المشهد الخالد: «ولكن ارجوكم بالا تصفقوا ولا تهرجوا حتى تنتهى سلامة من الغناء.. وبعدها افعلوا ماشئتم».

عندئذ تنطلق نغمات «القانون» من الفرقة الموسيقية التى نلاحظ أن كلها من الفتيات الجميلات، قبل أن تغنى سلامة بصوتها المتموج القوى :

عن العشاق سألونى ..

وأنا فى العشق لا أفهم..

سمعناهم يقولوا العشق..

حلو .. وأخره علقم ..

فيردد أحدهم مؤمنا على كلامها: «علقم والله علقم»..

وتصل الصبابة والنشوة بالجميع رجالا ونساء إلى قمتها وإلى درجة الهياج.. فإذا بأبن سهيل الغارق فى الاستمتاع بكل دقائق الحياة، يصيح وكأنما فقد وعيه طربا: «خللونى اطفى النار اللى اشعلتها سلامه فى لحمى» ثم إذا به يندفع ليلقى بنفسه فى نافورة ماء تتوسط ساحة القصر .

ونعود نحن إلى وعينا حين نرى عبد الرحمن القس الناسك المتعبد يدخل قصر ابن سهيل ممسكا بمسبحة بين اصابعه وعلى وجهه علامات الزهد نفسها كما تتصورها السينما، فتجعلها اقرب إلى البلاهة ومن دون أن نكون قد علمنا حتى الآن وضع هذا الإنسان الهلامى بالضبط من الحياة.. ماذا يعمل وما علاقته بهؤلاء الناس؟؟ ولكننا نفهم أنه ذاهب لرد الدينارين إلى ابن سهيل ليسترد منه الجاريتين سلامه وشوق.. ويبدو أن ابن سهيل يعمل حسابا كبيرا لعبد الرحمن راعى الفضيلة فى منطقة الكوفة والاحياء المجاورة، فهو لا يكاد يعلم بمجيئه إلى القصر حتى يخفى الجوارى وبقايا الشراب.. ولكنه يرفض اعادة سلامة بعدما انتشى بصوتها.. وهو يقول لعبد الرحمن القس :

– ما اقدر احيد عن سماعها.. جوعني واطربني.. افقرني واطربني.. اقتلني واطربني.

ويحتج عبد الرحمن القس بأن المشكلة– رغم عدم رفضه للغناء فى ذاته – هى أن سلامة أصبحت تغنى الآن أمام الرجال.. وفى محاولة ماكرة لاقناعه بأن الصوت الجميل ليس حراما، تتلو له سلامة من وراء ستار، آيات من القرآن الكريم : «ربنا أنك تعلم مانخفى وما نعلن وما يخفى على الله من شئ فى الارض ولا فى السماء».

الحل .. بالقطع

الحل السينمائى الذى يلجأ إليه المخرج توجو مزراحى عند تلاوة هذه الآيات هو أن يقطع على وجه زوزو نبيل أو الجارية شوق وهى تنصت بخشوع، ثم على وجه يحيى شاهين، عبد الرحمن القس الذى ليس فى حاجة إلى مزيد من الخشوع، ثم على لقطات خارجية على السحب والأشجار.. فلقد كان هذا دائما هو التعبير بالصور عن المعانى الدينية فى الفيلم المصرى: السماء والسحب والاشجار.. وهو تعبير شكلى ساذج، كما نرى مازال مستمرا حتى الآن.. لأنهم اعجز من أن يجدوا تعبيرات أخرى عن المعنى الدينى يكون أكثر عمقا، وبمجرد الاحساس الداخلى أو حتى النظرة الخاشعة..

ولكن الموقف لا يمر على أى حال من دون أن ينصت عبد الرحمن بخشوع ثم يعقب: «هكذا يقرأ القرآن».. واعتقد أن هذا المشهد كله هو دفاع عن صوت أم كلثوم، التى بدأت حياتها الفنية بتلاوة القرآن، وهو موقف متقدم وواع من الفيلم فعلا، للتأكيد أن الصوت الجميل، لا يمكن أن يكون مرفوضا فهو كما يغنى يمكن فى الوقت نفسه أن يتلو آيات الله تلاوة تجذب الناس للانصات لها وتأمل معانيها بعمق، فلا تناقض اذن بين الدين والفن.. وهى المعانى التى لم يعد أحد يتناولها الآن فى أفلامنا، على الرغم من أننا أصبحنا ومنذ نصف قرن بأشد الحاجة إليها.

ونعود إلى قصة سلامه مع عبد الرحمن القس فنفهم من أول لحظة إنها تحبه، وأنه يميل إليها ولكنه يكتم مشاعره لأنه رجل متدين، وكأن المتدين لا يحمل أى مشاعر إنسانية! ولذلك فهى التى تقتحمه بعد تلاوة القرآن لتؤكد له إنها «مازالت من الصالحات» ولا تنكر فى مشهد غزل واضح مشاعرها نحوه.. وللتأكيد على صلاحها رغم غنائها، فهى ترفض الانسياق لمظاهر الخلاعة والمجون من حولها، وتضرب رجلا

يقدم لها الشراب.. بينما، ومن دون مناسبة تشيع قصة حبها للقس فى أرجاء القصر على ألسنة الجوارى المتهتكات، بل ويرددها الناس فى الطرقات وفى المسجد... حتى أن أحد المصلين يقول له: «لم يعد فى مكة كبير ولا صغير لا يتحدث عن حبك».. فنفهم لأول مرة أن الأحداث تقع فى مكة بعدما كنا نتصور حتى الآن إنها تقع فى الكوفة.. ولا فرق فى الواقع.

وتكون هذه هى المناسبة المطلوبة لكى تغنى أم كلثوم الأغنية الوحيدة فى الفيلم التى لحنها رياض السنباطى.

ويمكن القول أن الفيلم يفقد بعد ذلك خيطه الاساسى المتماسك والمنطقى كالعادة، فالفيلم المصرى - ويبدو أن هذا من تقاليده التى ساهم توجو مزراحى أيضا فى وضعها - هو نصف فيلم فقط.. والنصف الثانى عادة هو فيلم آخر ..

أن رجلا ماجنا مثلا اسمه ابن العكوك من مرتادى قصر ابن سهيل يطمع فى «سلامة» من دون مناسبة، على الرغم من أنها ليست أجمل جوارى القصر، فيحاول اختطافها عنوة ولا تنقذها إلا صديقتها شوق، ثم تطلب سلامة من شوق ان تذهب إلى القس ليجئ ويخلصها من قصر ابن سهيل. فيذهب فعلا لمفاوضته فى بيعها له وقد اعترف لأول مرة بأنه يحبها، ولكن تشاء المصادفة الخالدة فى الفيلم المصرى، أن يكون ابن سهيل قد أفلس فى اللحظة نفسها واغرقته الديون، وصدر أمر القاضى ببيع قصره بكل محتوياته وجواريه بثمانية ألف دينار، وفى مزاد علنى، يتم بيع سلامة لاحد تجار الجوارى، فتفلت من عبد الرحمن القس فى اللحظة الاخيرة وتغنى باكية وهى تركب هودجا على جمل فى قافلة التاجر :

«عين يا عين .. ياعين.. بالدمع وافينى تهون على الروح لو فارجت جنبى
ولا فراج محبوب.. سكنته فى قلبى..»

وتصل أخبار الجارية المغنية سلامه إلى أمير المؤمنين، الخليفة يزيد بن عبد الملك بن مروان الذى يكون قد «زهق» - ولا مؤاخذة - من مغنيته حبابة فيشترى سلامه بخمسين ألف دينار - ولا ندرى كم كانت تساوى بالدولار حينذاك - ويكون من الطبيعى أن تنشب معركة تحد عنيفة بين «حبابة» سيدة قصر الخليفة، والوافدة الجديدة، تنتصر فيها سلامة بالطبع حين تغنى بصوتها الساحر:

«برضاك يا خالقى.. لا رغبتى ورضاى.. خلقت صوتى.. وبدك صورت أحشاى..»

ثم تهرب سلامه وشوق من صراع القصر هذا، ويصبح من الصعب بعد ذلك

ملاحقة الاحداث التى تقفز من موقف إلى موقف، ولكنهما تلتقيان بقافلة من البدو فى طريقها إلى الكوفة بزعامة زكى إبراهيم، وحيث نتابع مشهدا غنائيا رائعا آخر تتجلى فيه براعة توجو مزراحى :

فشيخ القافلة زكى إبراهيم هذا لا يستطيع النوم من الارق، فيطلب من تسليه بالفوازير الغنائية، وواضح أنه كان فنا معروفا عند العرب منذ وقت مبكر جدا .

وبالمصادفة أيضاً، يلتقى بها فى الصحراء عبد الرحمن وابن سهيل الذى عاد تاجرا بسيطا بعدما أفلس، ويحاولان استرداد سلامه، ولكن الخليفة يكون قد اشتراها، وأمر الخليفة مطاع، فيستسلم عبد الرحمن العاشق كعادته وهو يكتفى ينفخ منخاريه عجزا وهى تستنجد به، وبدافع الانتحار، يتطوع فجأة ومن دون مناسبة فى جيوش أمير المؤمنين، وتحدث معركة هزيلة ومن دون مناسبة أيضا لمجرد أن يقاتل فيها عبد الرحمن القس قتال الابطال وتصيبه طعنة نجلاء.. تحس بها سلامة حبيبته فى الوقت نفسه وهى على بعد ألف ميل، وعلى طريقة توجو مزراحى.. وبينما تغنى سلامة فى قصر الخليفة يدخل عبد الرحمن البطل الجريح الذى يبدى الخليفة اعجابه بشجاعته بأن يتنازل له عن الجارية التى يحبها : «سلامة .. سلامة»، تهتف هى بفرحة عارمة «رجعت لى يا عبد الرحمن.. يا فرحة قلبى..» فيقول هو بين شهقته الاخيرة: «قلت لك قبل اليوم. إذا لم تكونى من نصيبى فى هذه الدنيا.. فإنت زوجتى فى الآخرة انشاء الله».. ويسلم الروح كالعادة وسط صرخات سلامه الملتاعة.

وتغلق الدائرة بانتهاء «الفلاش باك» الطويل الذى سمعنا فيه مأساة سلامه، لنعود إلى راعى الغنم حكيم (فاخر فاخر) وهو يختم القصة : «إنها من يوم موت عبد الرحمن شاردة لا تسير ولا تقعد إلا فى الطريق اللى كان يمر فيه عبد الرحمن».

وتنتهى قصة قد نعتبرها سانجة بمفاهيمنا اليوم.. قصة نأبى فيها حتى أن نطرب بالغناء والفن الجميل والسعادة إلا من خلال المآسى والفواجع، فهذا هو مزاجنا الشرقى «النكدى» فيما يبدو ولكن.. اليست قصص الحب الخالدة فى العالم كلها مآسى وفواجع أيضاً؟ أو لم نستمتع بفيلم ساذج، ولكنه جميل.. وبصوت مغنية موهوبة، حتى لو كانت ممثلة رديئة ؟

- مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٣٦ - ٢٠ / ٧ / ١٩٩٠ .

«كابوريــــا» خيرى بشارة ١٩٩٠

● **الكابوريا.. واللابوريا**

● **أحمد زكى وخيرى بشارة لماذا يبددان طاقتهما فى هذه النزوة المجنونة؟**

لا أعرف على وجه الإطلاق ما هى «اللابوريا» التى ورد ذكرها فى فيلم **«كابوريا»** فى أغنية يغنيها أحمد زكى فى حالة مرح وإنبساط شديدة جدا.. ولكنى أعرف «الكابوريا».. نفسها بالطبع كحيوان لزج يأكولانه لأسباب جنسية فيما أعتقد، وإن كنت لا أطيق منظره ولم أكله شخصيا فى حياتى كلها وأيا كان حجم خسارتى. ولكنى أظل فى كل الحالات لا أعرف علاقة «الكابوريا» «باللابوريا»، ولا أتصور أن أحمد زكى يعرف ولا خيرى بشارة مخرج الفيلم أيضاً.. ولكنه مجرد توافق لفظى بين كلمتين بهدف صنع أغنية تصور الأثنان أنها يمكن أن تكون شعبية جدا فتنجح ويرددها الناس فى مظاهرات صاخبة فى الشوارع، ومحطات مترو الأنفاق فينجح الفيلم نفسه بالتالى« ويكسر» الدنيا.. لأن شرط نجاح أى أغنية الآن إلى حد الهوس هو أن تكون كلماتها غير مفهومة.. وياريت تكون «صايعة» و«مخربشة» أيضاً.. وإلا فأتحدى أن يقول لى أكبر عالم فى المجمع اللغوى ما هو معنى «الأساتوك» الذى هو «ماشى يتوك».. وهى بالمناسبة أغنية أخرى من «التراث» ورد ذكرها بشكل عابر فى نفس فيلم «كابوريا»..

والمشكلة كلها فى تصورى هى أن أحمد زكى قرر أن يغنى فى هذا الفيلم ثلاث أغنيات أو أربعا لأن عبقريا مجهولا أقنعه بأن هذا الاختراع يمكن أن يجلب له جمهوراً كبيراً ويضمن نجاح الأفلام.. ورغم أنه كرر التجربة فى ثلاثة أفلام أو أربعة لم تحقق هذا النجاح.. فهو يبدو مصمما عليها.. مع أن الأفلام لا تنجح بمجرد الأغانى إلا فى حالة ليلى مراد.. ومع أن أحمد زكى نفسه ليس فى حاجة إلى أى

وسائل خارجية، لأنه فعلا ممثل عبقرى، بل وأحسن ممثل فى مصر الآن، وفى حاجة فقط إلى أن يضع نفسه فى أدوار مناسبة، وفى موضوعات قوية، ومع مخرجين يعرفون ماذا يريدون أن يقولوا للناس..

ولكنى أعتقد أن هناك سببا آخر لهذه الأغنية وغيرها فى فيلم «كابوريا»، هو أنها كانت مجرد «نزوة فنية مجنونة» أراد أحمد زكى وخيرى بشارة أن يجرباها فى فيلم ملئ بالنزوات.. بل أعتقد أن الفيلم نفسه هو مجرد نزوة راودت صانعيه جميعا.. من المؤلف الجديد عصام الشماع إلى البطل أحمد زكى والمخرج خيرى بشارة وحتى المنتج الجديد حسين الإمام.. وهم مجموعة من الفنانين الشبان الموهوبين والجادين أيضاً والمجانين.. وهم نوعية من السينمائيين المغامرين نحن فى أمس الحاجة إليهم الآن لتجديد دماء السينما المصرية المتجمدة والباردة والشائخة..

«الفيلم بلا قضية، ورغم ذلك يمتلك حسا سينمائيا مدهشا»

وأنا شخصيا أكثر منهم جنونا وحماسا لأى مغامرة سينمائية جديدة.. بشرط أن تقدم جديداً فعلا.. وبشرط أن تقنعنى.. وبشرط أن يكونوا قادرين على صنعها بحيث تصل إلينا، أى نفهمها.. ثم بأهم شروط أى فن قديم أو جديد على الإطلاق، وبأى أسلوب من حق أى فنان أن يختاره دون وصاية أو مصادرة حتى لجنونه نفسه.. وهو شرط المتعة.. ولم يكن فيلم «كابوريا» ممتعا بحال من الأحوال.. قد يكون مجنونا، وقد يكون جديدا وجريئا.. وقد نكون نحن الأغبياء لأننا لم نفهمه.. ولكنه بالتأكيد لم يكن ممتعا.. حتى أننى خرجت منه لأقضى ليلة كاملة مع بعض الأصدقاء نتحدث عنه فى محاولة للفهم ومراجعة أنفسنا، وأنا شخصيا فى منتهى الغيظ.. لأننى أحب أحمد زكى جدا.. وأتحمس لأفلام خيرى بشارة جدا.. فإذا كانت حولهما فى هذا الفيلم عناصر كثيرة موهوبة حقا.. بل إذا كان فى «كابوريا» نفسه أشياء جميلة حقا.. فلماذا يبدد هؤلاء الشبان الموهوبون طاقتهم عن عمد فى أشياء مدعية ومتحذلقة ومفتعلة إلى حد البرود؟

وإذا كنا غير قادرين على الخلط بين مدارس عديدة من فيللينى إلى يوسف شاهين إلى بريخت.. فلماذا لا نبدأ بالسينما السهلة العادية حتى نصل للناس فنؤثر فيهم ونقدم لهم بديلا للسينما الرديئة؟

من البداية لم أفهم شخصيا علاقة «الكابوريا» بالفيلم.. سمعت من البعض أن

«الكابوريا» كحيوان بحرى يتم اصطياده بالليل. ومن خلالا تسليط أضواء قوية عليه.. فما هى الكابوريا التى تم اصطيادها فى الفيلم بتسليط أضواء قوية عليها؟.. هل هم الشبان الصعاليك الثلاثة الذين اصطادتهم رغدة فى عوامتها الفاخرة لتتسلى بهم؟: حسنا.. فهل سنوزع مذكرة تفسيرية تشرح هذا المعنى الغامض على جمهور عماد الدين؟

إننى بعيدا عن هذا اللغز الشكلى لا أتفق مع الكثيرين الذين خرجوا من الفيلم يتساءلون: «ما الذى يريد أن يقوله؟.. فأتصور شخصيا أن ما يقوله الفيلم واضح بالعكس إلى حد السذاجة، وتكرار ما قاله محمد الكحلاوى فى أحد أفلامه من أربعين سنة حينما انتزعته سيدة ثرية لعوب من الحارة الفقيرة التى يعيش فيها. وأرادت أن تشترية بخمسة جنيهات فألقى بالورقة المالية فى وجهها بكبرياء وشمم قائلاً: «الخمسة جنيه دى ما تمشيش فى حارتنا يا هانم!».. فجن جنون جمهور «الترسو» من الغلابة تصفيقا لهذه الصفعة التى وجهها الفقراء للأغنياء.. بل لقد كان هذا نفس ما قاله صلاح أبو سيف فى **«الأسطى حسن»** حينما تصور فريد شوقى أنه يمكن أن ينتقل من طبقته المعدمة إلى الطبقة الراقية بمجرد عبوره «كوبرى أبو العلا» من بولاق إلى الزمالك، حيث بهرت زوزو ماضى بفحولته الجسدية فأعاده المخرج فى نهاية الفيلم إلى مكانه الوحيد الطبيعى فى بولاق مع زوجته الفقيرة هدى سلطان!

وأزعم أن الفكرة فى «كابوريا» هى نفس الشيء.. إذا كنت قد فهمت الفيلم بالطبع.. فإذا قال لى عصام الشماع وخيرى بشارة: «لأياحدق».. أحنا نقصد أبعاد وأعماق تانية عن تأثير الكابوريا فى اللابوريا.. فسوف أعترف على الفور بأننى «الحمار» الوحيد الذى ادعى أنه فهم الفيلم!

الصعاليك الثلاثة

الثلث الأول من «كابوريا» جميل جدا وساحر عن العلاقة بين ثلاثة شبان صعاليك من أعماق العالم السفلى فى حوارى القاهرة الشعبية. أحمد زكى وشابان أخران تركوا بيئتهم المطحونة، وحرفهم الصغيرة غير المجدية بحثا عن أي سطح يطلون عليه.. ولأنهم لا يملكون سوى قوتهم الجسدية فلقد تصوروا أنهم يمكن أن يصبحوا ملاكمين فى الساحات الشعبية الفقيرة إلى أن يصلوا إلى الأولمبياد.. بالصدفة

البحتة تلتقطهم السيدة الجميلة الغنية رغدة لتتسلى بهم هى وزوجها الشاب العابث الثرى جداً - لا ندرى من أين - فى ملاكمات غريبة يراهنون فيها على البشر بعد أن أصابهم الملل من صراع الديكة ومن كل المتع الأخرى.. يفرح الشبان الصعاليك الثلاثة وزميلهم الرابع العملاق عنتر الذى التقطوه من الموالد.. بهذه الفرصة الذهبية لأن يعيشوا فى قصر فخم. ويأكلوا أشهى الأطعمة، ويروا النساء البيض.. ويأخذوا الفلوس أيضاً من خلال المراهنة على قواتهم الجسدية.. إلى أن تقع السيدة الثرية رغدة طبعا فى الإغواء الجنسى للصعلوك «المختلف» أحمد زكى.. فى الوقت الذى تقرر اصطياده منها سكرتيرتها (سحر رامى) القادمة أصلاً من نفس طبقته الفقيرة.. والتى ترفض فى نفس الوقت أغراءات سيدها الثرى حسين الإمام الذى تفسخت تماما علاقته بزوجته.

وهكذا ومن خلال مشاهد طويلة جداً ومكررة إلى حد الملل، نكتشف مدى تفسخ وإنهيار هذه الطبقة الغنية جداً - التى تعيش فى هذا القصر والمزرعة والأسطبل- شديدة البذخ، فلا تملك تبديد الملل إلا بالرقص والغناء والشراب والمجون والخيانات الزوجية، ثم المراهنة على البشر بدلاً من الديوك بهدف إغراق فراغهم وخوائهم الروحى والعاطفى فى الملذات وفيما يذكرنا طول الوقت **«بالدولشى فيتا»** لفيللينى.. ولكن بينما كان تفسخ هذه الطبقة الراقية واضحا عند فيللينى، من خلال إنهيار قيم كاملة فى المجتمع الأوربى فيما بعد الحرب الثانية، ومن خلال تراجع القيم المسيحية نفسها.. فإننا لا نفهم شيئاً على الإطلاق عن طبقة رغدة وحسين الإمام التى يفضحها فيلم **«كابوريا»** لأننا لا نعرف ما هى هذه الطبقة أصلا، ولا أين توجد، ولا ما هى مشكلتها فلا نصدقها لثانية واحدة.. فمثل هذه الحياة اللاهية بهذا المجون يمكن تصور وجودها مثلاً عند ارستقراطية ما قبل ثورة يوليو.. أما الطبقة الجديدة التى تملك كل هذا البذخ فى التسعينيات.. فلقد صعدت أصلاً من أصول منحطة لا تمارس هذا النوع من المتع، ولا تتحدث مثلاً بالفرنسية التى يقدم الفيلم عبارات كاملة مهمة منها دون أن يكترث أحد بأن أفهمها أنا الذى لا أعرف الفرنسية لأن أبى أدخلنى المدارس الحكومية المجانية!.

فما هو نوع العمل الذى يمارسه حسين الإمام مثلا بحيث يملك كل هذه الثروة.. وبحيث ينفق العشرة جنيهات فتعود له ألفا كما قال لأحمد زكى فى المطعم الصينى.. وما هو مغزى المطعم الصينى نفسه بالمناسبة ومشاهد عديدة أخرى قد يكون كل

منها جميلا وساخرا على حدة، ولكن من الصعب فهمها فى نسق واحد متكامل؟

لا فقراء أو أغنياء

إن «كابوريا» إذا كان عن الفقرآء فى مواجهة الأغنياء.. فإنه لا يجعلنا نتعاطف مع هؤلاء ولا أولئك.. لأننا لا نصدقهم معا حين لا نفهم مشاكلهم على الجانبين.. فلا هؤلاء هم الفقراء الذين نعرفهم فعلا فى واقعنا.. ولا أولئك هم الأغنياء الحقيقيون.. فإذا كان الفيلم يكسر «الواقع» ويخرج عنه إلى التغريب، فعليه أن يحدد قضيته أولا ثم يختار أسلوبه كما يشاء.. وإلا فما هى الإدانة التى يوجهها أحمد زكى لطبقته الفقيرة فى مشهد النوافذ المفتوحة ليلاً وهو يوجه إتهاما عبيطا لكل أسرة، بينما هو العنصر الفاسد فعلا والمنحرف بالمفهوم الشعبى.. والذى يجعله الفيلم رغم ذلك يرفض مائة ألف جنيه كسبها من مراهنة على مباراة ملاكمة ويقذف بها فى وجه السيدة الثرية كما فعل محمد الكحلاوى من أربعين سنة.. ثم يترك كل هذا البذخ ليعود إلى الفتاة الفقيرة التى يحبها كما عاد فريد شوقى لهدى سلطان.. فكيف تقدم شخصية كهذه على هذا التنازل لمجرد أرضاء الجمهور.. وأين يمكن أصلا فى كل القاهرة أن يحدث هذا؟

فى «كابوريا» رغم ذلك حس سينمائى مدهش وقدرة مبتكرة من خيرى بشارة على خلق أجواء جديدة حميمة.. وهناك خط هائل فى البداية لصعاليك ثلاثة يقتحمون عالم القصور، لو كان الفيلم قد واصله لصنع شيئاً مدهشا. بدلاً من أغراقنا فى ملل القصر والمزرعة الذى هبط تماما بإيقاع الفيلم حتى كدنا نختنق من البرودة والتكرار وحتى لو كان هذا مقصودا.

وهناك مشاهد طويلة جداً ومكررة لمباريات الملاكمة بلا مبرر وفى «كادر» مغلق على رأس المتلاكمين فقط وضد منطق التسويق بالملاكمة.. والكادر المغلق على وجهين فقط سائد فى الفيلم وبما يناسب التليفزيون وحتى لو كان المقصود هو الإحساس بالاختناق.. واللقطات طويلة وبلا قطع حتى فى لحظات تعبير عالية جداً من أحمد زكى كان لابد أن نراه مواجهة فى كلوز بدلا من البروفيل».. فغير معقول أن يفلت المخرج رد الفعل على وجهة وهو يسمع أشعار رغدة مثلاً.. أو وهو يتوسل منافقا لحسين الإمام فى المطعم الصينى، وهى مسئولية المخرج بالطبع التى سلبت الكثير من براعة الممثل ومن جمال تصوير وإضاءة محسن أحمد.. وبحيث نخرج فى النهاية



لقطة من فيلم «كابوريا» - إخراج خيرى بشارة

مغتاظين فعلا لأننا لم نحب هذا الفيلم رغم جهود ممثل عبقرى فعلاً هو أحمد زكى الذى لا يستطيع غيره آداء مثل هذه الشخصية.. ورغدة التى نراها فى أحسن حالاتها حارة منطلقة نزقة ثم جميلة،، وسحر رامى بأدائها الخبيث الراسخ.. وحسين الإمام الذى وضع نفسه لأول مرة فى مكانه الصحيح كممثل ثم كمنتج لابد أن نحييه على أنه بدأ بتجربة فنية راقية وشجاعة.. ثم هناك هؤلاء الشبان الرياضيون الثلاثة - وخصوصا محمود القصير - الذى كانوا أجمل اكتشافات الفيلم التى تستحق الاستمرار.. ولكن بدون «كابوريا» أو «لابوريا».. تكفى أفلام «البساريا» البسيطة المتواضعة فقط!

- مجلة «كل الناس» ١٠/٩/١٩٩٠.

«الزوجة السابعة»
محمد فوزى يشاكس مارى كوينى..
فى أيام البراءة القديمة !

لا يكتسب فيلم **«الزوجة السابعة»** أهميته فى هذا الموضوع من أن بطله هو محمد فوزى بل من أن البطلة أمامه كانت مارى كوينى.. ولكن ليس بمعنى أن هذه كانت أهم من ذاك أو العكس.. وإنما بمعنى أن محمد فوزى أصبح مطربا ناجحا فى أفلام كثيرة، بل وظاهرة فى الفيلم الغنائى المصرى يعرفها الكثيرون وكتبوا عنها كتابات عديدة، وربما زاد الاهتمام بها أكثر بعدما مات محمد فوزى نفسه. ثم بعد تراجع حال الغناء عموما فى أيامنا هذه حيث أصبح الجميع يفتقدون الأصوات الجميلة القديمة التى لم يقدروها حق قدرها فى حياتها.. وهذا شأن المطربين عموما فى السينما المصرية الذين كانوا أكثر حظا فى الإهتمام والشهرة وحب الجماهير من الممثلين العاديين الذين لا يغنون.. فما زال عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد وعبد الحليم وشادية وليلى مراد فى أذهان الناس حتى الآن وعلى الرغم من توقفهم عن العمل..

ومن هذه الزاوية لن يكون جديدا أن نتحدث عن محمد فوزى الذى تحدثنا عنه كثيرا، وما زال يعيش فى قلوب الناس فى أفلامه التى يتكرر عرضها فى التليفزيون، ولكن الجديد فى فيلم «الزوجة السابعة» فيما اعتقد أن نتحدث عن مارى كوينى التى لا يعرف عنها الكثيرون - خصوصا من هذا الجيل - شيئاً. مع أن أفلامها كانت قليلة.. إلا أنها فى الواقع سيدة من سيدات السينما المصرية الأوائل اللواتى شاءت المصادفة أن تقوم هذه السينما فى بداياتها على اكتافهن أكثر من الرجال لسبب من الصعب تفسيره فى الواقع ! ..

فإذا كان قد أصبح معروفا للجميع أن عزيزة أمير مثلا هى التى انتجت ومثلت أول فيلم روائى طويل بالمعنى الذى اصطلح على اعتباره البداية «الرسمية» للسينما

المصرية وهو **«ليلى»** الذى كان أول فيلم يعرض فى القاهرة ليلة ١٦ تشرين الثانى (نوفمبر) ١٩٢٧.. فقد لا يعرف الكثيرون أنه فى التوقيت نفسه تقريبا كان مقدرا للسينما المصرية أن تتلقى دفعة قوية أخرى من سيدة من سيدات السينما ايضا هى آسيا داغر، التى انتجت ومثلت بعد عامين فقط - ١٩٢٩ - سابع أفلام السينما المصرية «غادة الصحراء» أمام وداد عرفى الذى أخرجه ايضا، والذى يبدو أنه جاء من تركيا خصيصا ليتفرغ لخداع سيدات السينما فى مصر بوهم أنه مخرج كبير.. فهو نفسه الذى وقعت فى أحابيله عزيزة أمير ليخرج لها «ليلى» والذى أكمله استفان روستى بعد المشاكل العديدة التى أصبحت قصة طريفة يعرفها الجميع ..

مارى كوينى من جيل الرائدات

ومع آسيا داغر القادمة من الشام لتكون بعد ذلك ركنا أساسياً فى البدايات الأولى للسينما المصرية وحتى الخمسينيات.. جاءت بنت أختها الفتاة الصغيرة الجميلة مارى كوينى لتصبح هى الأخرى أحدى رائدات هذا العالم السحرى الجديد الجميل : السينما.. وليمتد تأثيرها منتجة وممثلة وأم حتى الآن فى شخص ابنها نادر جلال الذى كان من أوائل من تخرجوا من معهد السينما عام ١٩٦٣ ليصبح واحدا من انشط مخرجى الجيل الشاب - بمعنى أنه أول جيل درس السينما دراسة أكاديمية فى مصر - وأفضلهم من حيث الحرفة، وهو الذى ولد فى أحضان السينما ابنا لمارى كوينى والمخرج أحمد جلال، ومثل وهو طفل مع يوسف شاهين فى **«ابن النيل»** قبل أن يصبح تلميذا له ومساعدا وهو شاب ..

وأحمد جلال هو أحد الشباب المثقفين الذين جذبهم عالم السينما الجديد منذ بدايته فى نهاية العشرينيات.. وهو من أسرة غريبة يبدو أنها كانت كلها «مضروبة بالفن».. فأخواه الأخرين أصبحا مخرجين هما أيضا على الرغم من عدم تشابه الأسماء.. وهما حسين فوزى الذى تخصص فى فترة تالية لأحمد جلال فى الأفلام الأستعراضية والذى اكتشف نعيمة عاكف.. وعباس كامل الذى كان رساما للكاريكاتير وتحول هو الآخر إلى لون من الأفلام الساخرة الجريئة الأشبه بالكاريكاتير.. بينما كان على أخيهما أحمد جلال أن يشق الطريق أولاً وفى ظروف مبكرة أكثر صعوبة.. حين تحول من الصحافة إلي السينما ممثلا ومخرجا وارتبط فى البداية بآسيا داغر التي كون معها ثنائياً فى سلسلة أفلام ظهرت فى بدايات

السينما المصرية المبكرة ..

بعد **«غادة الصحراء»** الذى مثلته آسيا وأخرجه وداد عرفى عام ١٩٢٩.. اشركت آسيا معها ابنة أختها مارى كوينى فى أول ظهور لها على الشاشة عام ١٩٣١ فى فيلم **«وخز الضمير»** الذى اخرجه إبراهيم لاما.. وهنا نلاحظ الطابع العائلى الذى ساد محاولات تلك الأيام.. فهو شقيق بدر لاما نجم المغامرات الذى حاول تقليد أفلام الكاوبوى الأميريكية بعدما عاد الشقيقان الفلسطينيان من المهجر فى أمريكا اللاتينية ليستقرا فى مصر.. وينسب لهما فضل إخراج **«قبلة فى الصحراء»** الذى يعتبره البعض أول فيلم مصرى فى الواقع حيث عرض قبل «ليلى» بستة أشهر كاملة.. ولكن فى الأسكندرية وليس فى القاهرة..

ولعل هذا الجو العائلى هو الذى جعل آسيا تشرك معها مارى كوينى فى «وخز الضمير».. لكى يظهر أسم أحمد جلال لأول مرة ضلعا فى هذا الثلاثى الذى استمر طويلا بعد ذلك، وذلك حين أخرج لهما **«عندما تحب المرأة»** عام ١٩٣٣. ولكن ليختفى أسم مارى كوينى كممثلة بضع سنوات من الأفلام التى مثلتها خالتها آسيا وأخرجها ومثلها معها أحمد جلال، الذى نعرف أنه تزوج من مارى كوينى فى الفترة نفسها.. فهل كان لهذا الزواج علاقة فى احتجابها موقتا عن الشاشة ؟.. أم أنها هى التى زهدت في العمل انشغالا بأعبائها الجديدة.. ولكن الثابت أن آسيا واصلت العمل مع أحمد جلال ممثلا ومخرجا فى سلسلة من الأفلام :

«عيون ساحرة» ١٩٣٤، **«شجرة الدر»** ١٩٣٥، **«بنكنوت»** ١٩٣٦، **«زوجة بالنيابة»** ١٩٣٦، **«بنت الباشا المدير»** ١٩٣٨،، **«زليخا تحب عاشور»** ١٩٣٩ .

ثم بعد سبع سنوات لم يظهر فيها اسم مارى كوينى كممثلة.. تعود مارى كوينى إلي الظهور مرة أخرى ومع أحمد جلال مخرجا، وممثلا أحيانا.. فى أفلام :

« فتاة متمردة» أمام عباس فارس عام ١٩٤٠ . **«رباب»** أمام أحمد جلال نفسه عام ١٩٤٢ . **«ماجدة»** أمام عباس فارس عام ١٩٤٣ . **«أم السعد»** أمام المطرب اللبنانى محمد سلمان عام ١٩٤٦ . «كانت ملاكا» أمام يحيى شاهين ولكن من إخراج عباس كامل شقيق أحمد جلال عام ١٩٤٧ . **«عودة الغائب»** أمام محمود المليجى عام ١٩٤٧. **«إلهام»** أمام يحيى شاهين ومن إخراج بهاء الدين شرف عام ١٩٥٠ .

ثم **«الزوجة السابعة»** عام ١٩٥٠ والذى نتحدث عنه اليوم وكان من بطولتها أمام محمد فوزى وشادية وسليمان نجيب وإسماعيل ياسين ومن إخراج إبراهيم عمارة،

الذى أخرج لها فى العام التالى «**ضحيت غرامى**» أمام عماد حمدى الذى كان نجمه قد بدأ يبزغ قبل ذلك بقليل.. ثم ليكون آخر أفلام مارى كوينى منتجة وممثلة هو «**نساء بلا رجال**» الذى أخرجه لها عام ١٩٥٣ الشاب الموهوب العائد من أمريكا قبلها بسنوات قليلة.. يوسف شاهين .

منتجة وصاحبة استديو

إذا كان أسم مارى كوينى قد اختفى عن الشاشة كممثلة منذ ذلك التاريخ - ١٩٥٣ - إلا أنه ظل موجودا وبقوة سواء خلال شركة الإنتاج التى كونتها كمنتجة «أفلام ماري كوينى»، أو خلال ابنها المخرج الشاب نادر جلال، أو خلال الإنجاز الكبير الذى قدمته مع زوجها الراحل وظل قائما حتى الآن، وهو أنشاؤهما معا «لاستديو جلال» فى حى حدائق القبة فى قلب القاهرة ..

وما اتيح لنا رؤيته من أفلام مارى كوينى كممثلة - وهو قليل - يوحى بأنها كانت تميل فيما يبدو إلى أداء الشخصيات الأقرب إلى تكوينها هى كسيدة جادة وإيجابية تربت فى أحضان خالتها آسيا التى كانت رائدة كما قلنا فى تأسيس صناعة سينما مصرية في فترة مبكرة وفى ظروف صعبة.. وهو جيل من النساء العظيمات حقا تدين لهن السينما بأكثر مما تدين للرجال.. وكان طبيعيا أن تتشرب مارى كوينى بهذه الروح المناضلة شديدة البأس التى تميل إلي العمل والإضافة، سواء من آسيا أو بعد ارتباطها الفنى بمناضل آخر من «الحرس القديم» هو أحمد جلال.. ثم بارتباطها كزوج وشريك حياة وعمل لينجبا معا مخرجا.. واستديو..

زوجة «سابعة» لمحمد فوزى

فيلم «الزوجة السابعة» يحمل لافتة «أفلام مارى كوينى» كمنتجة.. وهى تعهد بالفكرة والحوار فيه لأبو السعود الأبيارى أحد أهم كتاب الكوميديا فى السينما المصرية طوال تاريخها كله.. أما السيناريو والإخراج فلإبراهيم عمارة الذى كان ممثلا ذا طابع خاص فى الأداء «الفخيم» ويظهر في دور صغير ايضا فى هذا الفيلم.. وسوف نلاحظ أن عاطف سالم كان مساعدا للمخرج.. وأن وديد سرى كان مساعدا للمصور.. وهى أسماء اصبحت مهمة جدا فى السينما المصرية بعد ذلك.. كما سوف نلاحظ أن التصوير كله تم فى استديو جلال بالطبع..

ولأنها تنوى أن تصنع فيلم مرحا ناجحا يكتبه أبو السعود الأبيارى.. فلقد اختارت بذكاء ـ محمد فوزى لدور البطولة، والذى كان قد أصبح مطربا محبوبا فى السينما منذ ما ظهر لأول مرة عام ١٩٤٦ **«مجد ودموع»** أمام مطربة أخرى كانت قد جاءت من الشام هى ايضا وبدأت تفرض وجودها فى السينما الغنائية هى نور الهدى.. ليبدأ محمد فوزى بعد ذلك سلسلة من الثنائيات الغنائية مع صباح فى **«عدو المرأة»** و**«صباح الخير»**.. ومع عقيلة راتب فى **«عروسة البحر»**.. أو الثنائيات الغنائية الراقصة مع سامية جمال فى **«صاحبة العمارة»** و**«بنت حظ»**.. ومع تحية كاريوكا فى **«حب وجنون»**.. بحيث عندما التقطته مارى كوينى ليلعب أمامها **«الزوجة السابعة»** عام ١٩٥٠.. كان محمد فوزى نجما قد تربع على القمة فعلا.. وكان قد لعب قبل ذلك مباشرة خمسة أفلام عام ١٩٤٨.. وأربعة أفلام عام ١٩٤٩ هى **«المجنونة»** أمام ليلى مراد و**«المرأة شيطان»** أمام المطربة أحلام و**«فاطمة رماريكا وراشيل»** أمام مديحة يسرى.. و**«صاحبة الملاليم»** أمام كاميليا فاتنة تلك الأيام.. ومن إخراج عز الدين ذو الفقار شخصيا ...

بل أنه فى العام نفسه ١٩٥٠ الذى استعانت فيه مارى بمحمد فوزى فى «الزوجة السابعة».. كان محمد فوزى قد لعب بطولة أربعة أفلام أخرى من أنجح أفلام تلك الفترة وأمام أهم نجماتها فى هذا المجال أو ذاك : **«بنت باريس»** أمام تحية كاريوكا.. و**«الآنسة ماما»** مع صباح.. و**«غرام راقصة»** مع نور الهدى.. والأفلام الثلاثة من إخراج حلمى رفلة الذى كان من أذكى عقول الإنتاج التجارى الناجح الذى يجيد صنع «تركيبات» ليست مبتذلة من الغناء والرقص والكوميديا.. والذى يقف وراء الظهور الناجح لعدد من أهم نجوم تلك الفترة ـ نهاية الاربعينات وبداية الخمسينايت ـ مثل شادية وماجدة ومحمد فوزى وإسماعيل ياسين.. أمام الفيلم الخامس لمحمد فوزى فى العام نفسه ـ ١٩٥٠ ـ فهو **«بنات حواء»** الذى لعبه أمام مديحة يسرى وشادية ولكن أخرجه نيازى مصطفى ..

والمذهل أن هذا الفيلم الأخير يتشابه موضوعه إلى حد كبير مع «الزوجة السابعة» الذى انتج فى العام نفسه ويلعب فيه محمد فوزى الدور نفسه تقريبا!.. ويبدو أنه تقليد راسخ فى تراث السينما المصرية.. حيث نرى هذه الأيام وبعد أربعين عاما فيلمين يعرضان معا عن الموضوع نفسه هما **«جزيرة الشيطان»** لعادل إمام ـ وهو بالمصادفة من إخراج نادر جلال ـ و**«جحيم ـ ٢»** لسمير صبرى ومن إخراج محمد أبو سيف !!

الزوج.. المضروب دائماً

محمد فوزى فى «الزوجة السابعة» هو الشاب الماجن الذى يتزوج ست فتيات يتخلص منهن بالطلاق لعدم الإنجاب.. إلى أن يقع فى حب الزوجة السابعة مارى مارى كوينى التي تنتقم منه بتأديبه إلى حد «الضرب» حتي تعلمه أن يحترم المرأة والعلاقة الزوجية، ولأنها ذات شخصية أقوى منه بكثير تجبره فى النهاية على التوبة والإكتفاء بحب امرأة واحدة..

وهو نفسه محمد فوزى الشاب المغامر المتقلب فى فيلم «**بنات حواء**» الذى ينصب شباكه حول مديحة يسرى الفتاة القوية «المسترجلة» التي تدير مصنعا أو شركة ما، كل ما يعمل فيها من النساء!.. وبينما تفشل كل ألاعيبه فى الإيقاع بها تنجح هى فى تأديبه ـ وبالضرب أيضا ـ حتى يفهم الدرس فى النهاية ويكتفى بحبها والاستقرار معها ويقلع عن تغريره المتكرر بالنساء !

والغريب أن شادية فى الفيلمين كانت هى الأخت الصغرى للبطلة والتى تتحرق شوقا للزواج. ولكن تمرد اختها الكبرى وعنفها مع محمد فوزى اللذين يؤخران زواجهما، يعطل زواج الاخت الصغرى بالتالى وحسب التقاليد، ولذلك فهى تسعى بكل شكل لانجاح قصة حب محمد فوزى مره مع مارى كوينى ومرة مع مديحة يسرى.. واسماعيل ياسين هو الكوميدى الذى يشيع الضحكات فى الفيلمين، اللذين يشتركان ايضا فى أن جزءا مهما من أحداثهما لابد من أن ينتقل إلى شاطئ الاسكندرية لسبب ما ! ..

ويتكرر الموضوع نفسه بحذافيره تقريبا فى فيلم ثالث بعد ذلك بسنوات هو «**الزوجة رقم ١٣**» الذى أخرجه فطين عبد الوهاب.. ولكن بعدما أصبحت البطلة هى شادية نفسها هذه المرة التى تؤدب وتنتقم لكل النساء السابقات من الفتى الماجن رشدى أباظة.. وإن كان هذا الفيلم قد كتب فى عناوينه أنه مأخوذ عن قصة شهريار الذى ادبته شهرزاد ! ..

ولا يختلف بناء فيلم «**الزوجة السابعة**» عن البناء التقليدى للفيلم الكوميدى الخفيف الذى برع أبو السعود الأبيارى فى كتابته بغزارة مستغلا إمكانات أبطال الفيلم سواء المطرب أو الراقصة أو الممثل المضحك الذى كان فى الغالبية العظمى إسماعيل ياسين !

والفيلم يبدأ هذه المرة فى قاعة محكمة يحصل فيها محمد فوزى أو «وحيد أفندى»

على حكم بالطلاق من الزوجة «السادسة» التى عاشرها سنة كاملة فلم تنجب له ولدا .. فطلقها كما طلق من قبلها .. هكذا ببساطة .. ونلاحظ أن المحكمة «ظريفة» جدا حيث يتبادل المحامون والبطل النكات ويضحك حضور الجلسة وكأنهم فى جلسة أنس..

بعد تحرره من الطلاق مباشرة وفى الليلة نفسها يكون محمد فوزى فى الكاباريه أو النادى الليلى لفندق ما كالعادة.. فالأبطال أثرياء دائما من دون أن يمارسوا عملا ما، فيقضون نصف حياتهم على الأقل فى الكاباريه !. وعلى الفور ينصب شباكه حول مائدة تجلس عليها مارى كوينى الفتاة الجميلة القوية المتعجرفة التى ترفض دعوة الشبان للرقص.. بينما اختها الصغرى شادية ترقص مع خطيبها نور الدمرداش الذى كان «وجها جديدا».. بينما الأب سليمان نجيب مشغول هو نفسه بمراقصة حسناوات السهرة .

ونفهم بعد ذلك أن هذه الأسرة السعيدة تقيم فى فندق بالاسكندرية.. وان محمد فوزى ينزل فيه هو ايضا لكى يحدث «الاشتباك» الذى لابد منه.. وان كان لا يدرى أحد كيف حدث سوء التفاهم التقليدى حين تدخل مارى كوينى أو «سميحة» جناحها خطأ لتجد أن الراقد فى سريرها هو محمد فوزى !

الممثل القديم الأجنبى الأصل ادمون تويما هو «مدير الأوتيل» الدائم فى هذه الأفلام.. ولذلك فهو يفض الاشتباك بسرعة ويشرح لمارى كوينى أن محمد فوزى هو وحيد بك ضياء الدين.. «غنى كبير فى البلد» والذى استأجر الجناح الخاص بالأسرة.. ومن هنا جاء الخطأ ولكن بعد أن تكون شرارة الحب قد اندلعت من أول نظرة وكالعادة !. ولذلك يكون منطقيا أن يغنى لها محمد فوزى فى المشهد التالى مباشرة وهى تتنزه وحدها على شاطئ البحر، وهو يلاحقها «بغلاسة» لا يخفف منها سوى كونه محمد فوزى :

« قاعد لوحدك ليه يا جميل.. ياللى هويتك.. دا الحب فى الأيام دى قليل.. وأنا حبيتك! »

وتصوروا شابا يلاحق فتاة على شاطئ البحر بهذا الإلحاح من دون أن تستدعى له «الشاويش» ومن دون أن يتصدى له مخلوق واحد يكون موجودا مصادفة ليتصدى له مفسدا قصة الحب قبل أن تكتمل.. مع أن تقاليد المصريين أن يحشروا أنفسهم بين كل فتى يعاكس فتاة لمعرفة إية الحكاية بالضبط، ولضرب الفتى ضربا مبرحا أو أخذ الفتاة منه لاستجوابها أو لأى غرض آخر لحماية الشرف والفضيلة بالطبع ..

الرجال يفضلون القاسيات

ولأن مارى كوينى أو «سميحة» هى فتاة صلبة جدا وعنيدة ولا تكترث بأحد.. فإن محمد فوزى يقرر أن يتزوجها فورا. وكأن القاعدة هى أنه كلما ضربت الفتاة الشاب كلما هام فى حبها.. وهى ترفضه فى البداية لسبب غامض.. بينما اختها شادية لا تطيق المماطلة وتريد أن تتزوج من خطيبها الشاب الباهت الذى بلا طعم ولا رائحة نور الدمرداش.. ولكن لابد من أن تتزوج أختها الكبرى أولا..

والغريب جدا أن تكون الفتاة مارى كوينى رافضة إلى هذا الحد الزواج من هذا الشاب.. ولكن أباها «البك» أو «الباشا» – سليمان نجيب– الذى لا نعرف عنه شيئاً على الإطلاق - يكشف عن خوائه الشديد فجأة حين يتوسل إليها ان تقبل هذه الزيجة.. لأن الشاب الثرى جدا وعده بسداد ديونه المتراكمة.. فهى صفقة بيع حقيرة جدا يتقبلها الجميع بصدر رحب.. ومن دون أن نفهم لماذا يسرف هذا الأب سليمان نجيب فى الانفاق اذا، مصطحبا ابنتيه إلى الفنادق الكبيرة ما دام مفلسا إلى هذا الحد! ومن دون أى كلمة لا عن ثروة سليمان نجيب وكيف تبددت، ولا عن ثروة محمد فوزى الحالية ولا من أين مصدرها.. ولكننا نفهم فجأة أنه من أثرياء الريف. فهو بعد اضطرار الفتاة لقبول الزواج به لانقاذ أبيها المفلس، يدعو العائلة الكريمة كلها لقضاء «يومين فى العزبة».. فكل شاب وسيم فى السينما المصرية لديه «عزبة».. فى العزبة يركب اسماعيل ياسين الحمار وهو يغنى «للأكل» طبعا :

« الله يا روحى على الفتة لما ناكلها..

والحتة تجرى ورا الحتة عايزة تطولها..»

وإسماعيل ياسين هو «الملحق» التقليدى «للبيه» محمد فوزى.. لا تدرى هل هو موظف عنده أم سكرتيره أم قريبه.. ولكنه شىء من هذا كله، ولمجرد أن يكون موجودا طوال الوقت ليضحكنا ..

وإذا كان الممثل «السنيد» يركب الحمار.. فطبيعى أن يركب «البطل» الحصان.. ويغنى لمارى كوينى :

«قلبى وقلبك صبروا ونالوا ..

ياللى بحبك.. قبل ما قالوا

جوزوها له.. مالها إلا له! » .

والأسرة فى الريف غنية جدا بالطبع. وفى ليلة العرس تتبرع «خالتى خضرة»

إحدى عجائز أسرة محمد فوزى الريفيات، ومن دون مناسبة بإفشاءه سره لعروسه مارى كوينى.. فهو تزوج ست نساء من قبل.. وكان يعيش مع الواحدة منهن سنة فإذا لم تنجب خلالها ولدا.. طلقها! فتهرب العروس طبعا بعد عقد القرآن وتعود إلى القاهرة ليرجوها أبوها الوجيه الأمثل المفلس أن تقبل الزواج الصفقة.. وهنا تبدأ سلسلة المعاكسات والمعارك بين الزوج وزوجته التى ترفض معاشرته فى الفراش وتنغص عليه حياته إلى حد الضرب وتحطيم ضلوعه.. وهى حين تقفل فى وجهه باب حجرة النوم.. ولا يمنعه هذا المأزق الغريب من أن يغنى لها أغنية سعيدة جدا ..

« ع الباب أنا ع الباب .. افتح لى يا بواب ! » .

وبعد مشهد واحد تكون قد صالحته من دون مناسبة توافق على أن تذهب معه إلى الإسكندرية.. وفى الطريق الصحراوى الذى نكتشف أنه لم يكن يزيد عام ١٩٥٠ عن مترين عرضا.. «يخبطها» أغنية أخرى :

«خاصمينى تصالحينى.. أنا راضى يا نور عيني...
بحبك وأنت فرحانة.. وأحبك وأنت غضبانة..
وأحبك وأنت نعسانة.. وأحبك وأنت سرحانة» .

وكلام ركيك من هذا النوع، لا يسفر بالطبع عن أى تراجع من الزوجة الشرسة عن موقفها.. حتى حين ينفذ الاقتراح العبقرى للسفرجى النوبى ـ محمد كامل ـ بالاستعانة بالعفاريت، والغناء بالدفوف والطراطير هو وإسماعيل ياسين وهما يطلقان البخور :

«حبرشنى يا حبرشنى.. حتة حنة تنقرشنى ! » .

وأرجو ألا يسألنى أحد من هو الذى «حبرشه».. ولكن الحل فشل على أى حال، فذهب محمد فوزى كالعادة ليسكر وينسى فى أقرب كاباريه حيث تكون الفرصة مناسبة لتقديم استعراض أجنبى من فاتنات «فرقة جاكسون العالمية» التى يعود محمد فوزى بواحدة منهن إلى المنزل ليثير غيرة زوجته.. فتبدأ هى فى إثارة غيرته أيضا بإدعاء أنها على علاقة برجل آخر.. وهو نوع من «الشغل البلدى» فى حل المشاكل الزوجية بإخترا ع قصص الخيانة المتبادلة.. ومن دون أن ينسى مخرج الفيلم «الحاج إبراهيم عمارة» الذى كان متخصصا فى القاء آيات القرآن الكريم بصوته الجهورى فى الأفلام.. أن يضع على لسان مارى كوينى آية قرآنية تلقن زوجها درسا فى ضرورة الرضا بما قسم الله له... وهو لعب على الحس الدينى لدى الجمهور

كانوا يحشرونه فى الأفلام بمناسبة ومن دون مناسبة ومهما كانت غارقة فى أجواء العصابات أو الكاباريهات !

المزاج المرضى فى الحب

المزاج المرضى الغريب فى العلاقات العاطفية فى الفيلم المصرى هو الذى يجعل مارى كوينى تعترف بأنها تحب زوجها جدا.. وواثقة من أنه يحبها جدا.. ومع ذلك يتلذذ كل منهما فى تعذيب الآخر بسادية غريبة.. تصل إلى حد احضار الزوجة لرجل لكى يضبطهما الزوج معا فى بيت الزوجية.. وبعد أن تثور ثائرة محمد فوزى ويخرج المسدس ويطلق الرصاص فعلا بينما اسماعيل ياسين يصرخ هلعا بطريقته المعروفة : «يا ماما.. يا لهوتى !» وأشياء من هذا القبيل.. يكشف الرجل الذى هو عشيق الزوجة عن شاربه المستعار ويخلع طربوشه فإذا به امرأة فى زى رجل.. أو جمالات زايد!.. وهنا يدرك الزوج محمد فوزى أن زوجته مارى كوينى شريفة عفيفة دبرت هذه الحيلة لتلقنه درسا فى ضرورة احترام الحياة الزوجية.. وبعد أن يكون تاب تجيء النهاية السعيدة.. فإذا بالأسرة كلها تجتمع حول طفلين أنجبهما الزوجان مرة واحدة.. فالزوجة السابعة المتمردة نجحت إذا فى تحقيق حلم زوجها، ومضاعفا أيضا.. والكل يبتسمون للكاميرا بسعادة على كلمة النهاية ..

ومن حقنا الآن وبعد أربعين سنة كاملة أن نتأمل هذه الأشياء بقدر من الدهشة.. وأن نسخر من هذا الشيء أو ذاك بمنطق أيامنا الحاضرة.. ولكننا لن نستطيع أن ننكر أبدا هذه الأفلام الجميلة بكل سذاجتها وبراءتها وأغانيها وضحكاتها كانت تسعد الناس وبلا أى خداع أو إدعاء أو ابتذال.. وكان هذا وحده يكفى! لأننا اصبحنا اليوم نفتقد هذه البراءة! ونشاهد تلك الأفلام القديمة بشيء من الحسرة.. وبكثير من الاستمتاع .

- مجلة « فن » - السنة ٣ - العدد ٣٢ - ١٧ / ٩ / ١٩٩٠ .

«الماضى المجهول»
صوت ليلى جعله معروفا

أحمد سالم ظاهرة أسطورية غامضة ليس فى السينما المصرية وحدها، بل ربما فى المجتمع المصرى الراقى فى مرحلة ما عبد إنتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥.. حيث كانت تقفز أحيانا إلى السطح، فجأة، مثل هذه الشخصيات المغامرة والمتعددة الأوجه.. مع أن المجتمع المصرى نفسه أقرب إلى الثبات والتقليدية بما لا يسمح عادة ببروز شخصية «المغامر» كما فى المجتمعات الغربية.. ولكن أحمد سالم هذا لم يكن قد تجاوز العشرين عندما عاد من انكلترا حيث درس الطيران أو تدرب عليه، فكان - كما يقال - ثانى مصرى يقود طائرة.. ثم دون أن يدرى أحد ما هى علاقة الطيران بالإذاعة، قيل أيضاً أنه كان أول من نطق بصوته: «هنا القاهرة» عند افتتاح أول إذاعة مصرية حكومية بعد مرحلة الإذاعات الأهلية الصغيرة.. فلقد عمل مذيعا أيضاً!

وهنا لا تكون دهشتنا كبيرة لو انتقل من الإذاعة إلى السينما.. وليصبح مديرا لـ «استديو مصر» أكبر مؤسسة سينمائية مضرية فى ذلك الوقت، ومن دون أن ندرى أيضاً ما هى خبرته السينمائية السابقة التى تؤهله لقفزة هائلة كهذه من دون تدرج.. ولكن يبدو أن تكوينه الشخصى الخاص كان وراء هذه الطموح المتقلب.. فواضح أنه كان «ابن ناس» بالمعنى السائد حينذاك.. ومثقفا ثقافة أجنبية واسعة.. فإذا أضفنا إلى هذا جاذبيته الشخصية التى جعلت منه أحد نجوم المغامرات العاطفية أيضاً - حيث تعددت زيجاته وعلاقاته المدوية مع نجمات المجتمع الارستقراطى ونجمات السينما.. وكان أشهرها مع المطربة أسمهان - فلنا أن نتخيل كيف كان هذا الشاب

«الساحر» قادرا على تجربة كل ما يخطر له على بال.. ولكن ما يعنينا هنا هو السينما..

ليس ضروريا بالطبع أن يكون كل من يتولى منصب مدير «استديو مصر» صالحا للسينما.. ولكننا نفاجأ بأول ظهور لاسم أحمد سالم فى قوائم الأفلام عام ١٩٣٨ مخرجا لفيلم **«أجنحة الصحراء»** ثم يختاره المخرج محمد كريم بطلا لفيلم **«دنيا»** أمام راقية إبراهيم عام ١٩٤٦.. لكى يعود أحمد سالم للإخراج فى فيلم **«الماضى المجهول»** الذى كتب له السيناريو أيضاً. فضلاً عن قيامه بالبطولة بالطبع أمام ليلى مراد وبشارة واكيم.. ثم أخرج فى العام نفسه فيلما ثانيا هو **«رجل المستقبل»** أمام مديحة يسرى.. وقد يظن احدكم أن الإخراج كان سهلا إذا إلى هذا الحد فى تلك الأيام. وهذا صحيح نسبيا ولكنه يكون صحيحا جدا فى حالة أحمد سالم بالذات. خصوصا حين نكتشف من خلال فيلم «الماضى المجهول» الذى نتحدث عنه فى هذا المقال.. أن هذا الذى قدمه فى الفيلم لم تكن له أى علاقة بالإخراج، ولا بالسيناريو الذى كتب اسمه عليه على الرغم من أن الذى عاصروا تلك الفترة يقولون أنه نقله عن فيلم اجنبى اسمه «عودة الأسير» عن قصة لجيمس هيلتون،(ومن دون أن يشير بكلمة لذلك بالطبع فى تيترات الفيلم..) كما أنهم يقولون أيضاً أن مساعده كامل التلمسانى الذى كان يملك الخبرة التكنيكية الكافية، هو الذى كان يقوم بالجهد الأكبر فى إخراج أفلام أحمد سالم.. والمفارقة الغريبة هى أن كامل التلمسانى كان قد أصبح مخرجا قدم أهم أفلامه **«السوق السوداء»** الذى يعتبر من بدايات التيار الواقعى فى السينما المصرية بعد «العزيمة» لكمال سليم وتاريخ تنفيذ **«السوق السوداء»** هذا هو عام ١٩٤٥.. أى قبل عام كامل من عمله كمساعد مخرج مع أحمد سالم فى «الماضى المجهول» عام ١٩٤٦.. وهى أول حالة من نوعها – فى حدود معرفتى شخصيا – لمخرج يعود ليصبح مساعد مخرج! وليس مساعدا مع عبقرى اكبر منه لتصبح المسألة مفهومة، وإنما مع مخرج مبتدئ يجرب أول أفلامه، ومشكوك أصلا فى أنه مخرج.. وهذا الأمر يؤكد قوة سحر شخصية أحمد سالم الخرافى!

مع ذلك يخرج أحمد سالم ستة أفلام بعد «الماضى المجهول» يلعب بطولتها جميعا بالطبع: **«رجل المستقبل»** الذى أشرنا إليه من قبل عام ١٩٤٦.. ثم «ابن عنتر» عام ٤٧ أمام مديحة يسرى.. وفى العام نفسه يختاره صلاح أبو سيف شخصيا، بطلا لفيلم **«المنتقم»** أمام نور الهدى.. ثم **«حياة حائرة»** و«المستقبل المجهول» أمام نور

الهدى أيضاً عام ١٩٤٧.. وليكون أخر ظهور لاسمه مخرجا وممثلا عام ١٩٥٠ فى فيلم «دموع الفرح» أمام مديحة يسرى..

شخصيات الفيلم

البطولة فى «الماضى المجهول» أمام أحمد سالم كانت لليلى مراد التى تقوم طبعا بالغناء.. وبشارة واكيم الذى يتولى الجانب الكوميدى.. والاثنان يخففان كثيرا من جفاف ورتابة البطل الوسيم، والذى لا علاقة له بالتمثيل على الرغم من أنه كان ساحر نساء فى حياته الشخصية، وذلك إما لأن ذوق سيدات تلك الفترة كان رديئا. وإما لأن «الفتى الساحر» كانت له مواهب أخرى لم تظهر فى هذا الفيلم..

هناك أيضاً أحمد علام الذى كان ممثلا مسرحيا جهورى الصوت فخم الاداء من مدرسة يوسف وهبى. وأمينة نور الدين التى كانت أحدى نجمات المجتمع الأرستقراطى، وقد بذلت جهودا مستميتة لتصبح ممثلة هى الأخرى ولكنها فشلت، وهى تقوم فى «الماضى المجهول» بدور الفتاة الأرستقراطية اللعوب التى تنسج خيوطها حول أحمد سالم طمعا فى ثروته.. بينما تقوم سعاد حسين والدة النجمة الشابة سماح أنور، بدور صغير لمرضة زميلة لليلى مراد فى المستشفى الذى يعالج فيه أحمد سالم، وتغنى لها ليلى فى عيد ميلادها أغنية من أجمل أغانى الفيلم هى «الدنيا ليل والنجوم طالعة تنورها» التى هى أصلا أغنية شهيرة من أغانى عبد الوهاب غناها بصوته تحت اسم «انشودة الفن».. وعلى الرغم من إنها من أجمل أغانيه فلقد تم منعها من الإذاعة بعد ثورة «تموز» يوليو، لأنه قيل أن مؤلفها صالح جودت نظمها تغنيا بالملك فاروق بإعتباره راعيا للفنون..

أما سيد بدير الذى كان بدء حياته الفنية فى ذلك الوقت ممثلا، فهو يعلب دور الريفى الساذج ذى «الكرش الكبير» والذى يضحك ببلاهة ويكرر باستمرار: «ما أنا برضه كنت بأجول كده!».. بينما يلعب سعيد أبو بكر دور طفل بالبنطلون الشورت «كثير الإزعاج والشقاوة» بين أطفال عائلة أحمد سالم الطامعة فى ثروته..

سيناريو.. ثقيل الدم

على الرغم من أن أحمد سالم عهد بكتابة الحوار لبديع خيرى الذى كان أحد أبرع كتاب الحوار السينمائى اللطيف، إلا أنه فى هذا الفيلم فشل فى بعث خفة الدم

فى سيناريو ثقيل بطبعه.. اللهم إلا فى بعض العبارات التى جاءت على لسان الشخصية الكوميدية فى الفيلم «الشبوكشى» والتى لعبها بشارة واكيم.. ولن يدهشنا بالطبع أن المونتاج قام به كمال الشيخ لأننا نعرف أنه بدأ مونتيرا فى استديو مصر - مثله مثل صلاح أبو سيف - قبل أن يتحول فيما بعد إلى مخرج كبير.. ولكن ما أدهشنا فضلا عن حكاية كامل التلمسانى الذى كان مخرجا ومع ذلك عمل كمساعد مخرج فى «الماضى المجهول» هو أن مساعد المصور فى هذا الفيلم كان أحمد خورشيد الذى أصبح مصورا كبيرا بعد ذلك، بل وكانت له محاولات قليلة فى الإخراج أيضاً..

فى الفيلم أيضاً راقصتان وكلب.. الراقصتان هما هاجر حمدى ونبوية مصطفى اللتان كانتا معروفتين فى أفلام تلك الأيام، ولكل منهما لونها الخاص، وجمهورها الذى يمكن أن يدخل الفيلم من أجلها.. أما الكلب فقدموه فى العناوين بإعتباره «الوجه الجديد بامبو» وهو الصديق الوفى لبطل الفيلم أحمد سالم خصوصا عندما تخلى عنه كل أصدقائه من البشر..

لست اتخيل شخصيا، فيلم «الماضى المجهول» من دون أغانى ليلى مراد التى اعتقد أنها هى التى جعلت هذا الفيلم مرغوبا حتى الآن.. خصوصا الأغنية الساحرة الخالدة المملوءة بالشجن والرمانسية والعذوبة «حيران فى دنيا الخيال» والتى لحنها مع جميع أغانى الفيلم الأخرى الفنان محمد فوزى، بإستثناء أغنية «الدنيا ليل» التى هى لعبد الوهاب وبصوته أصلا إنما يبدو أنه لإعجابه بليلى مراد التى شاركته بطولة فيلم **«يحيا الحب»** عام ١٩٣٩ - أى قبل سبع سنوات - فلقد سمح لها بأن تغنيها بصوتها.. أما كلمات الأغانى فهى لاساطين تأليف الأغانى السينمائية الرقيقة الأقرب إلى الشعر حينذاك: أحمد رامى وأبو السعود الإبيارى وجليل البندارى..

فكرة الفيلم

على الرغم من أن معظم أحداث **«الماضى المجهول»** - الأساسية على الأقل - مأخوذة عن الفيلم الأجنبى «عودة الأسير» كما يقول شهود تلك الفترة.. فلقد كتب أحمد سالم فى بدايته وبالنص: «أخذت فكرة الفيلم عن دراسات علمية للأستاذ الدكتور شاركوه الفرنسى»!

الفكرة ببساطة هى فقدان شخص لذاكرته نتيجة حادث ما، واسترداده لها بعد

فترة نتيجة لحادث أخر.. ولقد تكررت هذه الفكرة بعد ذلك كثيرا فى السينما المصرية، ولكن مع استبدال الحادث أحيانا بما يسمونه «الصدمة».. وحيث كنا نسمع طبيبا يقول ببساطة: «هو لابد له من صدمة ثانية علشان يسترد ذاكرته!».

الشخص فى «الماضى المجهول» هو أحمد سالم - واسمه فى الفيلم أحمد أيضاً - الشاب الأنيق الثرى الذى يعيش فى فيللا فى الاسكندرية مع كلبه «بامبو» وخادمه النوبى عم إدريس ويلعبه الممثل الأسمر محمد كامل الذى كان يحتكر هذا الدور فى كل الأفلام.. وذلك لأنه لابد لكل «بيك» وجيه من سفرجي اسمر مخلص جدا، هو أقرب إلى الصديق الذى يشاركه كل أسراره، ويتكفل بإطلاق النكات أيضاً، قبل ظهور إسماعيل ياسين على الساحة!

فى حادث قطار بشع يصاب أحمد بجراح، ويفقد الذاكرة تماما، فلا يتذكر أى شيء من ماضيه ولا حتى اسمه.. وعندما ينقلونه إلى المستشفى يطلقون عليه اسم - حسن - بعد أن يفشلوا فى معرفة أية معلومات عنه.. ويكلف طبيبه أحمد علام المرضة الجميلة ليلى مراد - نادية - برعايته -.. ويكون جاره فى العنبر هو الملحن الطريف «الأستاذ الشبوكشى» ويلعب الدور بشارة واكيم..

من أجل .. ليلى مراد

لأنه أحمد سالم، فلابد من أن تعجب به ليلى مراد.. فتبدأ بالاهتمام به اهتماما خاصا أكثر من بقية المرضى. ثم تنشأ صداقة خاصة أيضاً بينه وبين بشارة واكيم وهكذا يكتمل الثلاثى التقليدى : الولد.. والبنت.. والمضحك..

بينما يشكو حسن من أنه فقد بفقدان ذاكرته كل ما يتعلق بماضيه قائلا: «لا أنا عارف أنا مين.. ولا جاى منين.. ولا رايح فين» .. يستلهم بشارة واكيم من هذه الحالة كلمات الأغنية الجميلة:

«حيران فى دنيا الخيال..
محروم من الذكريات..
لا عندى فيها أمال
ولا بناجي اللى فات..»

ثم إذا به يلحنها على الفور، مع أن ظروف المستشفى لا توحى بأى تلحين، هذا إذا تصورنا اصلا أن شكل بشارة واكيم نفسه يمكن أن يخرج منه لحن عبقرى

كلحن محمد فوزى.. ولكن المطلوب أن تغنى ليلى مراد هذه الأغنية - مع أنها ممرضة فى مستشفى - لحسن حظنا!

فى الوقت نفسه تتنهز عائلة أحمد سالم وهى من «الأعيان» فرصة اختفائه مدة طويلة من دون أى أخبار عنه، لتدبر مؤامرة للاستيلاء على كل ثروته بإعتباره قد مات ويقود عمه المؤامرة فيستدعى كل أفراد العائلة لتقسيم التركة.. بينما تعدل بنت عمه اللعوب أمينة نور الدين عن مشروع زواجها منه، مادامت ستحصل على ثروته من دون زواج.. فتعود على الفور إلى عشيقها..

وفى المستشفى.. تكون الممرضة نادية هى الملاك الرقيق اللطيف المغرد دائما كالعصفور.. ولأنها ليلى مراد، ففى عيد ميلاد زميلتها سعاد حسين تغنى لها على ضوء الشموع:

«الدنيا ليل والنجوم طالعة تنورها..
نجوم تغير النجوم من حسن منظرها..
ياللى بدعتوا الفنون..
وفى ايدكو أسرارها
دنيا الفنون دى جميلة..
وانتو أزهارها!»

الكلب السينمائى

ثم يبلغ من حماسة الممرضة الجميلة أن تصمم على الكشف عن شخصية حبيبها الذى فقد الذاكرة.. فلعل احدا من أهله يتعرف إليه.. فتنشر صورته فى إحدى الصحف على نفقتها ومقابل أربعة جنيهات ونصف جنيه! وبينما يقرأ السفرجى النوبى المخلص عم إدريس الجريدة لا يلتفت لصورة سيده الغائب.. ولكن الكلب بامبو الأكثر ذكاء، هو الذى تعرف إلى صورة صاحبه فينبح بشدة حتى يلفت الخادم النوبى.. فيا له من كلب سينمائى حقا!

وتتحسن حالة حسن الجسدية ويشفى من جراحه بإستثناء مسألة الذاكرة.. وفجأة تدعوه الممرضة نادية، من دون مناسبة، إلى «بيتها الريفى» هو وصديقه الشبوكشى.. فنكتشف أن بيتها هو قصر يصلح سكنا للمليونير.. وهناك وسط الطبيعة الريفية الجميلة يقوى الحب ويترعرع طبعا، بينما تكون مشكلة بشارة واكيم الوحيدة

هى التغنى بالأكل الدسم الذى تقدمه لهم أم نادية.. فالأكل هو المادة الأساسية فى كوميديات السينما المصرية وسلاح الممثل الكوميدى الرئيسى لكى يضحكنا هو أنه بينما يكون صديقه البطل مشغولا بالحصول على قبلة من البطلة الجميلة.. يكون هو مشغولا بالبحث عن أى طعام!

نكتشف فجأة ومن دون أى مقدمات، أن المريض فاقد الذاكرة أحمد سالم قد أصبح مؤلف أغانى.. هكذا ببساطة.. فبينما هو فى الريف فى بيت حبيبته نادية - التى لا ندرى كيف تركت عملها فى المستشفى كل هذا الوقت - تصله حوالة بريدية بثمن أغنية كان قد أرسلها إلى أحدى الصحف.. فنشرتها بعدما اكتشف أنه مؤلف عظيم جدا - كالعادة - فتعم السعادة الجميع.. وتكون الفرصة مناسبة لتغنى ليلى مراد أغنيتها الجميلة جدا:

«أنا قلبى خالى.. والا انشغل بك..

مش عارفة مالى.. يمكن بحبك!»

ثم يمر بالمصادفة أيضاً موكب عرس ريفى.. فتكون فرصة لكى تغنى مع الفلاحين الأغنية الشعبية المصرية الجميلة: «سلم علاى لما قابلنى وسلم علاى» ولكن بتوزيع جديد يستخدم الكورال استخداما شديد التقدم بالنسبة لذلك الوقت.. حتى إننا نتساءل الآن كيف تراجعت الأغنية المصرية إلى هذا الحد المؤسف، بعدما كانوا قادرين على صنع هذه الأغانى المتقدمة جدا فى الأربعينيات!

بعد اسبوعين، فى هذا الجو الريفى الذى لاندرى ما علاقته بموضوع الفيلم الأصلى، تلتقى ليلى مراد وأحمد سالم عرافة على الطريق تتنبأ لهما بالحياة السعيدة، ثم تتبرع بإعطائهما تمثالا لقط فرعونى أسود مرعب يجلب لهما الحظ فيتزوجان على الفور.. وبسرعة، مع تواريخ الأيام التى تكر أمامنا على «روزنامة الحائط» ينجبان طفلا.. وتبدأ كل الأشياء تتغير إلى الأفضل فعلا، وبفعل ساحر، لا بد من أنها تعويذة القط الفرعونى.. فصحيفة «أخبار اليوم» بجلالة قدرها تستدعى حسن للعمل بها محررا فيحذره صديقه الشبوكشى من الا يقبل مرتبا أقل من مائة جنيه فى الشهر! وهو مبلغ خرافى فى تلك الفترة من الأربعينيات.. وهى مسألة من المستعبد أن تحدث لرجل أصبح عبقريا هكذا فجأة لمجرد أنه مؤلف أغانى.. خصوصا إذا كان فاقد الذاكرة، لا اعتقد إنها حدثت لشكسبير نفسه!

لكن كان المطلوب بمنطق السينما المصرية، أن يعود أحمد سالم بالذات - ولأنه

أحمد سالم – إلى حياة الرفاهية مرة أخرى : البيت الكبير الوثير والملابس الفخمة. إذا فلا بأس من أن يصبح صحافيا كبيرا بقدرة قادر.. ولا يدهشنا أن يعيش بشارة واكيم في البيت نفسه تقريبا مع الزوجين ليلى مراد وأحمد سالم.. كيف؟ لا ندرى.. ولكن لأن «الكوميديان» لابد من أن يبقى دائما مع البطل والبطلة لكى يضحكنا طول الوقت ويكون مشاركا «بالعافية» في كل الأحداث!

وحين يصبح مطلوبا في سياق الفيلم أن يسترد أحمد سالم ذاكرته، فلا بأس من أن يذهب إلى القاهرة حيث تصدمه هناك سيارة.. فيسترد ذاكرته ولكن إلى ما قبل خمس سنوات فقط.. بمعنى أنه يتذكر كل ما سبق هذه السنوات الخمس أى قبل أن يصاب في حادث القطار. يتذكر أنه الوجيه الثرى أحمد علوى صاحب سراى الزهور في رمل الاسكندرية.. ولكنه يظل فاقد الصلة تماما بما حدث بعد الحادث.. أى زواجه من ليلى مراد وإنجاب الطفل، وهى مسألة مستغربة علميا.. ولكن الهدف منها، كما اتصور، أن تزداد محنة ليلى مراد التى يتخلى عنها زورجها فجأة هى وطفلها، ويعود إلى حياته الأولى ليكتشف أن اسرته قد استولت على إيراد «العزب» أى الضياع – بمعنى أنه لم يكن مالكا لضيعة واحدة فقط– ولكن عودته حيا تفسد عليهم خططهم.. أما على الجانب الآخر.. فعندما يسقط تمثال القط الفرعونى الأسود ويتحطم.. تدرك ليلى مراد أن الحظ تخلى عنها بعدما تركها زوجها.. فتغنى له كالعادة:

«ياللى غيابك حيرنى..
وسابنى أهيم ويا الأفكار..
عمرك ما كنت تغيب عنى..
وتخلى عقلى شريد محتار»

من تقاليد السينما المصرية أن البطلة عندما تواجه أى مأساة، فإنها تتحول فورا إلى مطربة محترفة ناجحة جدا.. خصوصا عندما تكون ممثلة الدور مطربة فعلا.. ولذلك فما أسهل أن يقنع الملحن الأستاذ الشبوكشى ليلى مراد بأن تواجه مأساة اختفاء زوجها المريب بأن تغنى له في الإذاعة:

«منايا في قربك أشوفك سعيد
وأشوف نفسى جنبك دا شئ مش بعيد»

وكجزء من عودة أحمد سالم تدريجا إلى حياته فيما قبل فقدانه للذاكرة، تواصل

ابنة عمه اللعوب أمينة نور الدين خطتها للزواج منه طمعا في ثروته. ويتحدد موعد زفافهما فعلا.. وتشاء المصادفة الغريبة أن يتم الاتفاق مع ليلى مراد بالذات ومن بين كل مطربات العالم.. على أن تحيى هى حفل الزفاف!

وعليك أن تستوعب جيدا التطورات التالية:

بينما يتمزق قلب ليلى مراد ألما وهى تغنى فى عرس زوجها الذى نسيها تماما هى وابنه منها ليتزوج اخرى.. تكون الفرصة مناسبة لكى تغنى له «حيران فى دنيا الخيال.. محروم من الذكريات» التى أشار إليها الفيلم فى بدايته ثم ادخرها لهذه اللحظة الحاسمة.. ولكن لا يلفت الزوج شيئا، فى هذه الأغنية ولا فى المطربة نفسها، التى لسبب ليس مفهوما تبقى ضيفة لقضاء بقية الليلة فى القصر وفى حجرة نوم العريس بالذات! لأن الشبوكشى وعم إدريس الخادم الوفى يدبران «مؤامرة علمية» يعيدان بها الذاكرة للبطل. فهو يدخل حجرة نومه ليجد المطربة تنام فى فراشه، فيدهش فى البدء.. ولكنه يرى تمثالا جديدا لقط فرعونى مثل التمثال الذى تحطم.. وبمجرد أن يرى القط يتذكر كل شىء.. الزوجة والطفل.. فيقبل الجميع بعضهم البعض فى سعادة.. فالمشكلة إذا؟ كانت فى القط.

- مجلة «فن» - السنة ٢ - العدد ٣٧ - ١٥/١٠/١٩٩٠.

«الزوجة رقم ١٣» لفطين عبد الوهاب
كوميديا المخرج جعلت كيدهن .. لطيفا

تثبت الايام كلما تقدمنا مع السينما المصرية فى افلامها الجديدة، وكلما رأينا فى الوقت نفسه افلامها القديمة، ان العقم اصاب كثيرا من عناصرها، وان الذى نفقده من اسمائها الكبيرة لا نجد من يعوضه بالكفاءة نفسها مع انه قد اصبح لدينا الان معهد سينما، ولم يكن القدامى قد درسوا فى أى معهد .. ومع ان تقنيات الفيلم المصرى تقدمت بلا جدال. صحيح ان المعدات القديمة قد استهلكت، ولكن «رؤوس» العناصر الجديدة اصبحت اقدر على استخدام هذه المعدات نفسها بحيث تحقق بها مستويات أفضل، وذلك لكثرة ما شاهدوا او اقتربوا من الجديد فى السينما العالمية..

وعلى الرغم من كل ذلك يبدو واضحا – وإن كانت الاسباب غامضة – فإن المواهب القديمة لم تجد من يحل محلها ليكون على الاقل على مستواها إن لم نكن نطمح فى ان يكون افضل. كما هو مفروض مع تقدم الزمن .. فلا جدال فى انه لم تعد لدينا الان ليلى مراد جديدة، ولا أنور وجدى، ولا الريحانى أو محمد فوزى.. ولم يعد لنا على مستوى كتاب السيناريو مثلا بديع خيرى آخر وأبو السعود الابيارى آخر .. وفى مجال الكوميديا والاستعراض بالذات تبدو الأرض الجديدة شحيحة ومقفرة أكثر .. فاذا قيل ان الاستعراض هو مشكلة انتاجية بحتة، وأنه لم يعد لدينا مخرجون للاستعراضات، فلأنه لم تعد لدينا استعراضات اصلا يمكن ان تكشف عن مواهب جديدة . واذا قيل أن الفيلم الكوميدى كتابة واخراجا لا يحتاج إلى أية امكانيات .. ويمكن صنع كوميديا صارخة بثلاثة مليمات .. فلماذا لم يعد لدينا كاتب سيناريو كوميدى، ولا مخرج يملك الحس الكوميدى ؟

ارجو الا يقول لى احد أن الافلام الكوميدية التى نراها الان هى كوميدية فعلا،

او ان لها علاقة حتى بمجرد خفة الدم .. فانا اتحدث عن الكوميديا السينمائية بالمعنى الذى عرفناه فعلا فى كل تاريخ السينما المصرية .. والذى أيا كان اعتراضنا على هذا الشيء او ذاك فيه.. فلقد كانت سينما كوميدية فعلا مازالت حية حتى الان..

فى هذا المجال لابد ان نذكر على الفور فطين عبد الوهاب، الذى عندما رحل لم يستطع احد من شباب السينما الجدد ان يرقى إلى مستواه حتى الان .. وما زلنا عندما نتحدث عن الكوميديا الراقية لا نجد سوى هذا المخرج الوحيد الذى يمكن ان يقال انه تخصص فى هذا النوع واستطاع فى الوقت نفسه أن يطور أساليبه السينمائية من الاشكال البدائية التى كانت تتطلبها مواصفات افلام اسماعيل ياسين، الى انواع اكثر تقدما وقربا فى الوقت نفسه من الطابع السينمائى .. كما استطاع ادراك الحقيقة البديهية التى كانت قد فاتت الكثيرين غيره ممن اخرجوا افلاما كوميدية من قبل، وهى ان السينما نفسها لها ضرورات خاصة تجعل ما يصلح للمسرح مثلا او للاذاعة، لا يصلح لها بالضرورة .. بمعنى انه لا يكفى للفيلم الكوميدى ان يكون بطله ممثلا كوميديا ناجحا يلجأ إلى جماهيريته السابقة ليعتمد على الاضحاك بالحوار مثلا او بمجرد تركيبته الشكلية مما قد يصلح للمسرح مثلا! وإنما لابد من توظيف هذه القدرة فى شكل سينمائى قائم على الحركة والبناء الجيد للموقف الكوميدى منذ لحظة الكتابة نفسها .. وهو ما يتطلب فهما من المخرج اولا لطبيعة السينما من لحظة وضع الكاميرا وتقدير حجم اللقطات، ثم القطع بينها فى المونتاج من لقطة الى لقطة ومن الفعل الى رد الفعل – والاهتمام برد فعل كان من ابرز مميزات فطين عبد الوهاب – وباستخدام شريط الصوت ايضا لاضافة ما يشبه «التعليق الصوتى» على الصورة، ولو بقطعة موسيقية او مؤثر صوتى خارج عن الصورة نفسها، يضيف لها معنى كوميديا، كان يلقى احد الممثلين بوسادة صغيرة على الارض، فنسمع بكاء طفل .. وهو ما فعله رشدى اباظه مثلا فى فيلم «الزوجة رقم ١٣» الذى نتحدث عنه فى هذا المقال .. فما هى علاقة الوسادة الملقاة ببكاء الطفل ؟ العلاقة هى ان هذه الوسادة كانت شادية قد وضعتها فوق بطنها لتدعى أنها حامل كذبا لتحرج زوجها رشدى أباظة أمام عائلته وعائلتها بعدما شكا لهم من انها لا تسمح له بمعاشرتها زوجيا .. فلما انصرف الجميع القى هو بالوسادة غاضبا، وهو موقف ظريف يمكن ان ينتهى عند هذا الحد .. ولكن المخرج المفكر

الخلاق يضيف له صوت بكاء الطفل ساخرا من أكذوبة شادية بأن الوسادة هى الجنين الذى تحمله فى بطنها .. ليضاعف من غيظ رشدى اباظة من صوت الطفل وكان الوسادة متآمرة ضده هى الاخرى .. فيتضاعف ضحك الجمهور على رشدى المخدوع مرتين ..

هذه الاضافة البسيطة جدا كمجرد «مؤثر صوتى»، تؤكد على فهم المخرج لوسائله السينمائية، كما تؤكد على عدم قناعته بالكوميديا المكتوبة التى نفذها الممثلون كما اراد لذلك فهو عند تركيب الفيلم فى المونتاج يضاعف من امكانيات المشهد بهذه الحيل الصغيرة التى تتفتق عن عقل ليس كوميديا فقط، بل وقادر على توظيف كل ما يمكن ان تضيفه السينما ايضا .. وهو ما ينطبق عليه بالضبط تعبير «الكوميديا السينمائية» .. والمختلفة بالتأكيد عن اية وسائط كوميدية اخرى .

كوميديا المخرج

اسلوب فطين عبد الوهاب الذى ميزه عن غيره لم يكن سوى الاهتمام بهذه التفاصيل التى تبدو صغيرة، ولكنها تثرى قدرات الموقف أكثر .. وهو اسلوب يبدأ منذ اختيار الموضوع بحيث يحمل مشكلة جادة ولكن يمكن معالجتها كوميديا .. فى وقت كان سائدا فيه ان الكوميديا السينمائية قد لا تحتاج الى موضوع اصلا، بل ولا تحتمل المشاكل الجادة، وانه يكفى فقط ان يلعبها ممثلون كوميديون .. ثم هو بعد ان يضع يده على هذا الموضوع الجاد، يقلل بقدر الامكان من دور الحوار، ويضع الشخصيات دائما فى حالة حركة .. ومن موقف متأزم الى موقف مضاد، ثم الى انقلاب فى المواقف والمفارقات، لتتصاعد الكوميديا باستمرار من خلال الازمة .. وهى لا تتركز حول البطل والبطلة فقط، انما تهتم اهتماما شديدا بكل ما يمكن استخراجه من الممثلين الثانويين. ففى «**الزوجة رقم ١٣**» يتأزم الموقف بين الزوج رشدى اباظة وزوجته شادية، ويجتمع اعضاء العائلتين فى بهو البيت فى انتظار هبوط الزوجة من حجرتها، ووسط هذا القلق نرى عم شادية او خالها رجلا قصيرا أصلع، ينهض من مقعده الى المقعد المجاور .. ثم يعود الى المقعد الاول .. وهكذا، فى حركة مكوكية تؤكد على معنى التوتر من ناحية، ولا نملك الا ان نضحك لها بسبب تكوين الممثل الجسدى من ناحية اخرى، وذلك كله فى مشهد لا تشغله جملة حوار واحدة ..

وهذا ما نسميه كوميديا الصورة، وليس حتى كوميديا الموقف. فليست هذه الحركة من الرجل موقفا فى ذاتها، بل هى مجرد تفصيلة من موقف التوتر انتظارا لهبوط شادية من حجرتها لمواجهتها باتهامات زوجها .. وهو الموقف الذى كتبه السيناريو وربما لم يضع فيه ما يوحى بالضحك، ولكن المخرج اثناء التنفيذ يضيف اليه بحسه المتيقظ دائما، هذه اللمسة الصغيرة مستخدما كل ما يمكن استخدامه من مفرداته فاذا كان هو قد اختار هذا الممثل نفسه الذى يلعب دورا صغيرا للعم او الخال بهذا التكوين الشكلى المضحك .. فلماذا لا يجعله يقوم ويقعد بين هذا المقعد وذاك ليصبح مضحكا اكثر ...

بهذا الطموح استطاع فطين عبد الوهاب ان يطور نفسه من «كوميديا الممثل» التى كانت تعتمد فى بداية عمله بالسينما على امكانيات النجم الكوميدى، مثل اسماعيل ياسين مثلا الذى يكفى ظهوره وحده وصنع اى شىء لاضحاك الجمهور، الى كوميديا المخرج اصلا، اى الكوميديا التى يتفتق عنها ذهن فطين عبد الوهاب نفسه، موظفا فهمه للسينما وسيطرته عليها فيلما بعد فيلم، وبحيث يصبح النجم الكوميدى مجرد عنصر من عناصرها .. صحيح انه - اى النجم الكوميدى وهو العنصر الاساسى المهم جدا - خصوصاً فى سلسلة افلامه لاسماعيل ياسين - ولكن فطين عبد الوهاب وضعه فى اطار سينمائى متكامل يتغير فيه أداء الممثل نفسه ووظيفته عن افلامه السابقة، كما وضعه فى اطار جماعى يمكن ان تبرز فيه مواهب كوميدية اخرى، بل ويمكن ايضا من خلاله استخراج القدرة الكوميدية حتى من ممثلين لم يكونوا معروفين بذلك، لأن الاطار السينمائى الذى يستطيع فطين عبد الوهاب ان يضع فيه ممثليه سيصبح هو الاطار القادر على اكتشاف الجوانب الكوميدية فى شخصياتهم، وهو الاطار السينمائى اساسا الذى من الانصاف ان نقول انه سبقه اليه توجو مزراحى ونيازى مصطفى .. فكلاهما كان متمكنا من أدواته السينمائية انما طبعا مع فوارق فى القدرة والأسلوب ..

فطين عبد الوهاب

بدأ فطين عبد الوهاب عمله السينمائى عام ١٩٤٩ بفيلم **«نادية»** لعزيزة امير ومحمود ذو الفقار .. ويبدو انه بدأ بالكوميديا على الفور حيث اخرج فى العام التالى مباشرة **«جوز الاربعة»** لكمال الشناوى ومديحة يسرى .. ثم فيلمه الثالث **«بيت**

الاشباح» عام ١٩٥١ بدأت سلسلة افلامه مع اسماعيل ياسين التى شملت بعد ذلك **«كلمة حق»** عام ٥٣ و**«الانسة حنفى»** عام ٥٤ الذى حقق نجاحا كبيرا لفطين عبد الوهاب ولاسماعيل ياسين دعم مكانتهما بعد ذلك فى السينما الكوميدية.. وجعل من الممكن وضع اسم اسماعيل ياسين مباشرة فى عناوين مجموعة من الافلام اخرج له فطين عبد الوهاب منها **«اسماعيل ياسين فى الجيش»** و «وفى البوليس» و«فى الاسطول» و «فى دمشق» و «بوليس حربى» .. و «فى الطيران» و «بوليس سرى» ...

الغريب ان لفطين عبد الوهاب بضع محاولات خارج مجال الكوميديا مثل **«عبيد المال»** لفاتن حمامة وعماد حمدى الذى يبدو اقرب لاسلوب حسن الامام، و**«الغريب»** الذى اشترك فى اخراجه عام ٥٦ مع كمال الشيخ ومن بطولة ماجدة ويحيى شاهين وكمال الشناوى، و**«طاهرة»** عام ٥٧ وهو فيلم ميلو درامى لمريم فخر الدين ومحمود المليجى ومحمود اسماعيل الذى حاول من دون يأس ان يصبح محمود المليجى آخر وفشل فشلا ذريعا .. ومن افلام الاغراء، مع نجمته الاولى حينذاك هند رستم، اخرج فطين فيلمين: **«ساحر النساء»** و**«الاخ الكبير»** والاثنان مع فريد شوقى عام ٥٨. ولكن يبدو انه احس انه يسبح فى مياه لا تناسبه .. فعاد الى المجال الذى يمكن ان يبدع فيه وهو الكوميديا. وبدأ اسلوبه ينضج ويتقدم كما قلنا فيما يشبه «البحث» عن كوميديا سينمائية خالصة .. فبعد افلام يغلب عليها اسلوب «الفارس» الهزلى مثل **«امسك حرامى»** و**«ابن حميدو»** عام ٥٧ و**«العتبة الخضراء»** عام ٥٩ و**«حيجننونى»** و**«الفانوس السحرى»** عم ٦٠، قدم تحفة ناضجة على كل مستوى فى العام نفسه هى فيلم **«اشاعة حب»** لسعاد حسنى وعمر الشريف ويوسف وهبى، وهذا الفيلم كان ايذانا بمرحلة من الكوميديات الراقية المتميزة تماما وسط تيارات الكوميديا الاخرى فى السينما المصرية، فأخرج فى السنوات التالية **«الزوجة رقم ١٣»** عن اسطورة شهريار وشهرزاد، و**«آه من حواء»** مع لبنى عبد العزيز ورشدى اباظة عن «ترويض النمرة» لشكسبير، و**«عائلة زيزى»** مع سعاد حسنى واحمد مظهر وفؤاد المهندس، الذى عاد فقدمه فى **«صاحب الجلالة»** مع فريد شوقى وسميرة أحمد، ثم قدمه ايضا عام ١٩٦٤ فى فيلمين **«اعترافات زوج»** امام هند رستم وشويكار .. و **«انا وهو وهى»** مسرحيته الشهيرة مع شويكار ايضا .. ثم قدم **«المدير الفنى»** عن احدى مسرحيات الريحانى الشهيرة ولكن مع فريد شوقى وليلى طاهر هذه المرة ..

هكذا يمكن ان نقول ان فطين عبد الوهاب كان يتطور عن وعى كامل، من مرحلة

النجم الكوميدى مثل اسماعيل ياسين الذى يفرض ظله بلا شك على العمل كله وحسب مواصفاته الجماهيرية، الى مرحلة المخرج الذى يختار نجومه ليصنع منهم الكوميديا بنفسه .. فلم يقل احد مثلا ان لبنى عبد العزيز ورشدى اباظة وفريد شوقى كانوا نجوما كوميديين .. ولكن فطين عبد الوهاب كان قادرا على استكشاف هذا الجانب من موهبتهم الذى ربما لم يدركوه هم أنفسهم، ومن دون تعارض بالطبع مع اعتماده على النجم الكوميدى «الجاهز» مثل فؤاد المهندس .. لان تحقيق الاسلوب «المستقل» للمخرج الكوميدى لا يعنى القاء نجوم الكوميديا المتخصصين وراء ظهره، ولكن يعنى اعادة تقديمهم برؤية مناسبة اكثر للسينما، مع الكشف عن الجانب الكوميدى المختفى فى اهداب نجوم اخرين ليسوا معروفين بذلك، او القاء نظرة على مواهب كوميدية جديدة تماما لا تأخذ فرصتها بما يكفى..

ثلاثة اتجاهات فى الكوميديا

لقد سار فطين عد الوهاب فى هذه الاتجاهات الثلاثة .. ففى الوقت الذى صنع من اسماعيل ياسين «سوبر ستار» تحمل الافلام اسمه فى مجموعة شهيرة، او تعامل مع فؤاد المهندس وشويكار ثنائى المسرح الناجح .. تعامل ايضا مع فريد شوقى ولبنى عبد العزيز وشادية ورشدى اباظة وصلاح ذو الفقار كنجوم كوميديين، واكتشف فى الوقت نفسه عادل امام فى خطوته الاولى فى السينما .. ونحن مدينون بلا شك لفطين عبد الوهاب فى اكتشاف القدرة الكوميدية المدهشة عند رشدى اباظة الذى كان الشائع عنه انه نموذج الرجولة العنيقة الوسيمة، واذا به ممثل كوميدى من الطراز الاول، يحمل عبء فيلم كامل مثل «**الزوجة رقم ١٣**» بالذات، وحتى فى وجود شادية بجاذبيتها الهائلة، والتى كانت دائما وحتى منذ افلامها المبكرة تملك كل مقومات البنت الشقية خفيفة الظل والمنطلقة بتلقائية وتصالح غريب مع الكاميرا والجمهور، الى جانب مواهبها العديدة الاخرى، وعلى رأسها أنها ممثلة جيدة ومغنية متفردة بلون خاص بالقدر نفسه، وبحيث لا يمكن القول بأنها مدينة لفطين عبد الوهاب باكتشاف قدرتها الكوميدية، ولكن يمكن القول بالتأكيد بأنه وضعها فى هذا الاطار الجديد الذى توصل اليه من خلال التطوير المستمر لادواته ..

وهو ما اصطلحنا على تسميته «الكوميديا السينمائية الراقية» وتحدثنا عن بعض مقوماتها من قبل .. وهو اسلوب تصلح كأفضل نموذج له مجموعة الافلام التى

اخرجها فطين عبد الوهاب لشادية : «**الزوجة رقم ١٣**» عام ٦٢ أمام رشدى اباظة - «مراتى مدير عام» عام ٦٦ أمام صلاح نو الفقار - «**كرامة زوجتى**» عام ٦٧ امام صلاح نو الفقار ايضا - «**نصف ساعة جواز**» عام ٦٩ عن مسرحية «زهرة الصبار» امام رشدى اباظة وماجدة الخطيب وعادل إمام ..

ثم تشاء المصادفة ان يكون آخر افلام فطين عبد الوهاب عام ٧٢ هو «**اضواء المدينة**» مع شادية ايضا واحمد مظهر .. وهو فيلم لم يلمع فيه فطين عبد الوهاب ولا شادية فيما أذكر، ولاسباب تستدعى اعادة مشاهدته ..

شهريار .. وكيد النساء

يعلن «الزوجة رقم ١٣» من البداية انه معالجة عصرية لاسطورة شهريار فى «الف ليلة وليلة» الذى كان يقتل فتاة مسكينة كل ليلة انتقاما من السيدة زوجته التى خانته..

الى ان أوقعه حظه السيىء فى أيدى «شهرزاد» التى لا ترحم، فاذا بها تشغله كل ليلة بحكاية وهمية من اختراعها لا تنهيها أبدا، ولا تنيله فى الوقت نفسه غرضه منها ابدا .. إلى ان تنتقم لكل بنات جنسها، بدهاء المرأة الذى يمكن ان يتغلب ببساطة على كل بطش الرجل، وبالسلاح العجيب الذى تملكه المرأة والذى لا يفهم احد سببه .. وهو ان الرجل هو الذى يريدها باستمرار ويتحرق شوقا .. بينما تستطيع هى ان تقاوم وتحتمل وتستغنى عنه مهما كانت راغبة به .. ولا احد يدرى كيف !

هذا هو خط الفيلم الذى كتب له السيناريو برشاقة وذكاء شديدين كل من على الزرقانى وابو السعود الابيارى، وهما مدرستان مختلفتان فى الكتابة السينمائية استطاع فطين عبد الوهاب ان يجمعهما معا بدهاء .. الزرقانى بقدرته الحرفية على الصياغة الدرامية، والابيارى بطاقته الكوميدية المدهشة وحواره الساخر ...

ولكننا ندهش هنا عندما نجد ان الحوار الرشيق اللاذع كتبه على الزرقانى نفسه وليس ابو السعود الابيارى كما هو مفترض .. والذى يبدو ان دوره فى السيناريو اقتصر على ابتداع المواقف الكوميدية والمفارقات الشديدة الذكاء ..

رشدى أباظة فى الفيلم هو شهريار .. أو مراد سالم الشاب الثرى المتلاف الذى يستغل ثروته ووسامته فى الايقاع بالنساء ليقضى «وطره» - ولا أدرى معنى «وطره» هذه بالضبط .. ولكنها تستخدم عادة فى مثل هذه الاحوال - منهن ثم يلقيهن فى

عرض الطريق .. ولذلك فنحن نسمع انه تزوج اثنتى عشرة فتاة من قبل، كان يتخلص منهن بمجرد اكتفائه .. ولكن اطرف هذه الزيجات على الاطلاق – ولاحظ براعة الحوار – كانت سونيا .. التى خطبها فى سيدى جابر .. وكتب عليها فى كفر الزيات .. ودخل عليها فى طنطا .. وطلقها فى بنها ..!» وهى كلها محطات فى طريق القطار من الاسكندرية الى القاهرة ..

وعلى الرغم من المبالغة الطريفة المسموح بها فى اطار الفيلم الكوميدى، فإن هذه العبارة المركزة كالطلقات قد تفسر شخصية هذا الشاب المزواج المتلاف فى جملة واحدة ابلغ من مائة مشهد .. وهذا الايقاع الرشيق السريع كان ميزة اخرى مهمة لكوميديا فطين عبد الوهاب، وهو الايقاع الاكثر مناسبة للسينما سواء فى الحوار او فى تطور الاحداث .. وفلسفة «شهريار الجديد» تتلخص ايضا فى عدة عبارات حوارية سريعة .. فرشدى اباظة حينما يرى شادية على الشاطىء ويعجب بها ينصب شباكه حولها ولكنها تصده .. فيقول لعبد المنعم ابراهيم صديقه و«السكرتير» كالعادة، ان شادية تبدو من نوع الستات اللى ما بيسلموش الا فى الحلال .. اى بالزواج .. فيقول عبد المنعم ابراهيم معترضا على هذه المغامرة الجديدة :

– «بس الجواز بيكلفك .. والطلاق بيكلفك .. انت فاكر الستات لب بتقزقزه ؟»

– «الفلوس اتخلقت علشان الواحد يتمتع بها !».

وهنا نتذكر ان رشدى اباظة لابد ان يكون «الثرى المعروف» كما يقدمه موظف الفندق الذى يقيم فيه ... اما كيف هو «ثرى معروف» فيكتفى الفيلم وفى جملة واحدة بأنه «صاحب مصنع الغزل الرفيع» .. ثم لا نرى هذا المصنع أبداً ولا نسمع عنه حتى طوال الفيلم الا فى لقطتين عندما يشكو حسن فايق والد شادية الذى عينه رشدى اباظة سكرتيرا للمصنع كجزء من خطة اصطياده لابنته، من سوء ادارة العمل حيث لم نر البطل يدخل مصنعه مرة واحدة الى ان اصابه الخراب وتم الحجز عليه وفاء للديون فى نهاية الفيلم، لتكون هذه هى «الذروة» الدرامية التى تتغير بعدها شخصية البطل .. فالمشكلة هى أن الفيلم المصرى عموما لا يحب ان يشغل نفسه ولا مشاهدة كثيرا بالمشاكل المادية او المعيشية لشخصياته .. ويفضل ان يقدمهم فى حالة حب او زواج او طلاق دائم .. وان كان هذا جائزا فى هذا الفيلم بالذات .. لانه من غير المعقول فعلا ان نشغل انفسنا بمسألة من اين كان ينفق شهريار بالضبط على نسائه العديدات !

انتقام شهرزاد

في بداية نسج رشدى اباظة لشباكه حول شادية على أى حال، ينفذ اليها من خلال ابيها حسن فايق بشخصيته العصبية الصاخبة الظريفة .. وهو هنا صابر باشا عبد الصبور وزير الاوقاف ورئيس مجلس الشيوخ الاسبق .. ولنا ان نتخيل من تحول كل هذه الالقاب الفخمة الان الى الافلاس وما يمكن ان يتولد عنها من الكوميديا .. انه يصحب ابنته الى الاسكندرية فى الصيف كعادته ولكنه يعجز عن سداد نفقات الفندق من دون ان يتخلى فى الوقت نفسه عن ارستقراطيته ... وهنا يوقعه هذا الشاب الثرى الوسيم فى براثنه عندما يعرض عليه العمل سكرتيرا فى مصنعه بمرتب شهرى قدره مائتا جنيه .. وهو مبلغ ضخم جدا حينذاك .. ثم لكى يصل الى ابنته، يدعوه الى العشاء حيث تجرى مغازلة جميلة بين رشدى اباظة وشادية من وراء ظهر ابيها الباشا الذى لا يدرى شيئا .. ولنا ان نتخيل رشدى اباظة وهو يوجه هذه الكلمات لشادية ولكن متغزلا فى ابيها حسن فايق :

– «انا عرفت باشوات كثير.. لكن عمرى ما عرفت باشا زيك.. ظريف.. خفيف.. ما ترد عليا يا باشا!»

وشادية بدهاء الانثى تدرك اللعبة وتتمنع، بينما أبوها الباشا حسن فايق لا تسعه الدنيا من السعادة ؟

تنجح المؤامرة اخيرا عندما يدرك رشدى اباظة انه لن يتمكن من فريسته الجديدة شادية الا بالزواج، فيطلبها للزواج فعلا، فتوافق ... بينما نكتشف انه قبل يوم فقط كان قد عين موعدا لخطوبته على فتاة اخرى هى شويكار ولكنه تركها وهرب الى الاسكندرية ... فاذا بها تلحق به الى هناك وتفضح سر زيجاته العديدة لشادية التى تحزن وتحس بالاهانة الشديدة .. ولكنها تقرر ان تسايره فى لعبة الزواج ولكن بخطة جهنمية تنتقم بها لكل الاخريات ومن دون ان ينال منها شيئا ... وهنا تبدأ «لعبة شهرزاد» الخالدة !

على الرغم من انه من الصعب ان نتخيل ان فتاة بهذا الحزن والغيظ يمكن ان تكون سعيدة بالزواج – المؤامرة، الا ان شادية تغنى لرشدى اباظة فى سيارته وهما عائدان الى القاهرة .. ولأنها شادية التى لابد ان تغنى :

على عش الحب .. طير يا حمام ..
قول للاحلام .. انا جايه قوام ...

على عش الحب ... وحبيبى خطيبى معايا !

اللعبة

ثم فى بيت الزوجية تبدأ اللعبة .. فبعد الشراب والمداعبة والتهيئة المناسبة للغرض المطلوب .. تدعى شادية انها مصابة بمرض النوم بمجرد اقتراب زوجها منها ... بحيث لو حاول ايقاظها اندفعت الى النافذة فى محاولة لالقاء نفسها منها .. وعلى الرغم من سذاجة الحيلة، يبتلعها الزوج (لاندرى كيف وهو الخبير المحنك فى الاعيب السيدات) ! ولكن الموقف ينتهى نهاية طريفة مستوحاة ايضا من «الف ليلة»، انما بطريقة معكوسة ... فشهريار هنا هو الذى يحكى لشهرزاد حتى تستغرق فى النوم .. بينما يتميز هو غيظا لانها افلتت منه قبل ان يحقق غرضه .. وهنا لا يفوت فطين عبد الوهاب ان يستخدم موسيقى «شهرزاد» الشهيرة لريمسكى كورساكوف لكى يذكرنا فعلا باجواء «الف ليلة» ...

منذ تلك اللحظة ينحو الفيلم نحوا جنسيا واضحا، حيث يدور الصراع حول محاولة الزوج يوما بعد يوم ان يضبط زوجته مستيقظة لكى يمارس معها حقه الطبيعى، طالما هى نائمة طوال الوقت، والايام تمر يوما بعد يوم مع الحيلة نفسها. وعندما تزوره أمه – زينب صدقى – ذات يوم وتسأله عن زوجته، يقول انها مازالت نائمة .. ثم يستأذنها: «عن اذنك يا ماما نص ساعة بس أطلع اصحيها ..»

وتسأله الام : «حتصحيها فى نص ساعة ؟»

وهى اشارة واضحة إلى الوقت اللازم لانتهاز الفرصة للخلوة الزوجية .. وعندما يجد زوجته تهم بالنزول فعلا يحاول باستماتة اعادتها الى حجرة النوم قائلا بلهفة محمومة : «تعالى!» .. فتسأله: «على فين ؟ .. فيقول: «اصحيكى!» فتصبح اللهفة الجنسية مفهومة للمشاهد اكثر ...

مشاهد .. ساخرة

يقدم فطين عبد الوهاب مشهدا ساخرا من المشاهد التى برع فى تنفيذها عندما يجىء افراد الاسرتين للتهنئة بالزواج .. فاذا بطوابير لا متناهية من الاباء والامهات مع اطفالهم جميعا يدخلون واحدا بعد واحد محملين بالهدايا .. وفى وقت يكون رشدى اباظة اشد ما يكون احتياجا لأن يخلو بشادية .. ثم يتكرر الشىء نفسه عند

انصراف المهنئين .. فيقف على الباب مودعا الجميع واحدا واحدا وهو يشكرهم بأدب شديد .. بينما هو يتمنى اختفاء الجميع فورا .. ثم بعد ان يغلق الباب ويتنهد ارتياحا، اذا بطفل صغير مازال موجودا وقد نسيه ابواه فيما يبدو .. فيفتح له الباب ليخرج .. وهذا «ايفيه» كوميدى ذكى جدا لا يصنعه إلا فطين عبد الوهاب، وهو نوع الكوميديا التى لا تفوتها التفاصيل والتى كان يتميز بها .. ولكننا لا يمكن ان نتخيلها الا بخفة الظل الهائلة التى اداها رشدى اباظة .. ولذلك قلت ان الفيلم هو فيلمه اكثر مما هو فيلم شادية .. لانه قائم كله على ردود فعله الظريفه .. على الرغم من ان شادية هى التى تقوم بالفعل .. ومن هنا قالوا ان ممثل رد الفعل اهم من ممثل الفعل نفسه ...

تكتمل المؤامرة النسائية ضد رشدى اباظة عندما تجتمع زوجاته السابقات بقيادة شويكار للتضامن مع شادية فى التنكيل بزوجها .. وفى ليلة عيد ميلاده التى كان يمنى نفسه بتحقيق غرضه اخيرا .. يفاجئنه فى البيت واحدة بعد الاخرى وفى توقيت محسوب ... وتهدد كل منهن بفضح زواجه بها ان لم يدفع لها خمسمائة جنيه .. فلا يكاد يفرغ من كتابة شيك لواحدة اسكاتا لها، حتى تدق الباب واحدة اخرى.. وفى هذه المشاهد الجماعية – اى القائمة على احتشاد اكثر من ممثل – يبرع فطين عبد الوهاب فى ضبط الحركة والايقاع وتصعيد التوتر الى اقصى حد، ولكنه ينهى المشهد برقصة من زينات علوى تحت ستار انها احدى زوجاته السابقات .. (لأنه لابد ان تكون هناك رقصة على الاقل فى الفيلم) – وباغنيتين لشادية، ثم يبالغ بجعل رشدى اباظة نفسه يرقص بالعصا تحت ستار ان حشد زوجاته اغرقنه فى الشراب .. ولمجرد انه كان شائعا عند جمهور السينما ان رشدى اباظة بارع جدا فى الرقص بالعصا ...!

فى تلك الليلة على اى حال، يكون هو الذى سقط فى النوم .. بينما ظلت زوجته مستيقظة .. مما يدفعه للجنون اكثر لانه فوت هذه الفرصة !

النهاية .. ضعيفة

يقترب الفيلم من النهاية بعد تكرار هذه الحيل حتى استنفاد الغرض الدرامى منها، فيصبح لابد من الازمة التى تحقق لحظة التنوير .. فيخبر حسن فايق رشدى اباظة بأن المصنع افلس وتكاثرت عليه الديون ...

ويبدأ رشدى اباظة فى الشك فى عدم حب زوجته له والا ما منعت نفسها عنه، على الرغم من انها تؤكد له حبها بأغنية : «وحياة عنيك وفداها عنيا .. انا بحبك قد عنيا !» فتظلم الدنيا فى وجهه، وفى نهاية ضعيفة ومفتعلة ليست بقوة بناء الفيلم نرى رشدى اباظة يذهب الى الاسكندرية ويلقى نفسه فى البحر ... وعندما تلقى شادية بنفسها وراءه وهى التى لا تعرف السباحة.، ينقلب كل شىء فجأة الى النقيض ولتقفز الحلول فجأة من الفراغ .. فلأنه تأكد من حبها، يقرر التوبة والبدء من جديد، وكالعادة يعيش الجميع فى سعادة ... ولكن بخفة دم هذه المرة.

مجلة «فن» السنة ٣- العدد ٣٨- ٢٢/١٠/١٩٩٠.

«البيت الكبير»
واحد من ثلاثة بيوت للمخرج..
هدمته تحية كاريوكا!

كان أحمد كامل مرسى يمثل قيمة خاصة فى السينما العربية فى مصر ولا يزال كذلك حتى الآن وبعد وفاته بسنوات.. فهو من الحالات النادرة فى تاريخ هذه السينما، التى اكتسب فيها «الشخص» قيمته وشهرته خلال هذه الصفة نفسها «كشخص»، وربما أكثر من كونه مخرجا سينمائيا.. بمعنى أنه كان مهما فى الحياة السينمائية وربما الثقافية عموما حتى قبل أن يصنع أول أفلامه **«العودة إلى الريف»** عام ١٩٣٩.. ثم أصبح أكثر أهمية فى حياتنا السينمائية حتى بعدما توقف عن صنع الأفلام نهائيا عام ١٩٥٥... وعلى الرغم من أن الاجيال التى تعاقبت عليه ربما لم تكن رأت شيئا من أفلامه أو لم تعد تذكر شيئا عنها، فإنها ظلت ملتفة حوله ومتأثرة به إلى حد كبير.. ومنها جيلى وزملائى الذين تعرفوا إليه منذ بداية الستينيات فكان «الأب الروحى» لهم جميعا بالمعنى الحرفى للكلمة و«الاخ الأكبر» لأب روحى آخر لهذا الجيل هو احمد الحضرى الذى لم يصنع أفلاما أصلا، ومع ذلك كان من حسن حظ جيلنا الذى هو بالتأكيد جيل الستينيات أن يتعلم فى مجال الثقافة السينمائية من هذين الرجلين اللذين سيجئ الوقت قطعا للحديث عن دورهما المهم فى تأصيل قواعد جديدة يمكن القول بأنها تحولت إلى مدرسة فى «قراءة الفيلم» و«تثقيف السينما» نفسها من خلال «جمعية الفيلم» و«معهد السينما» ثم حركة نوادى السينما، والبحث عن أسس علمية للنقد وللتأريخ السينمائى معا.. وهى المدرسة التى تحول بعض الشباب بفضلها إلى سينمائيين محترفين بعد ذلك.

حتى لا يتحول هذا الموضوع إلى حديث عن «شخص» أحمد كامل مرسى.. يمكن

القول بإيجاز، أن مجرد «التواجد الشخصى» لفنان ما يكون أقوى وأكثر تأثيرا حتى من أعماله نفسها.. وذلك من كونه موجودا ليحرك ويدفع الحياة الفنية من خلال تلاميذه بمجرد وجوده الدائم أو أحاديثه معهم. أو حتى مجرد أحساسهم بأنه موجود ويمكن الرجوع إليه فى أى وقت لسؤاله عن هذا الموضوع أو ذاك أو حتى الاكتفاء «بالثرثرة» معه.. فهى فى كل الحالات ستكون ثرثرة مفيدة فى فترة كنا نفتقر فيها إلى الاساتذة.. ويبدو أن أحمد كامل مرسى كان يملك هذه الميزة الخطيرة فكنا نستفيد منه بالكثير - وأتحدث عن جيلى بالتحديد- سواء من خلال مكتبته الزاخرة فى بيته أو من خلال جلساته الحميمة مع عدد من المثقفين فى كل الاتجاهات، أو من خلال رعايته الابوية «لجمعية الفيلم» بعدما انشأها أحمد الحضرى عام ١٩٦٠، أو عندما قام بالتدريس بعد ذلك فى معهد السينما.

المعلم والصديق

أحمد كامل مرسى هو نموذج للمثقف المصرى الذى اكتمل وعيه فى الثلاثينيات مرتكزا على أسس جديدة ومتقدمة للنهوض بالمجتمع المصرى لا يمكن فصلها عن الثقافة الغربية المستنيرة فى ظروف كان هذا التيار المتقدم يصارع تيارات أخرى تريد أن تبقى على التخلف.. وهو تيار حارب فى كل المجالات قبل ذلك، ولكنه فيما يبدو كان قد تبلور بوضوح فى الثلاثينيات وكما كان يحكى لنا أحمد كامل مرسى نفسه.. فلم تكن مصادفة أن تكون هذه هى الفترة نفسها التى ظهرت فيها الاذاعة المصرية، ومحاولات تطوير الموسيقى المصرية والغناء المصرى، بعد الانجازات التى قدمها سيد درويش.. ولم تكن مصادفة أن تتشكل تيارات جديدة فى الصحافة والفن التشكيلى والادب عموما، قصة وشعرا وأن تظهر محاولات مسرحية.. ولم يكن بعيدا عن ذلك أن يؤسس طلعت حرب - ضمن محاولات اقتصادية وصناعية شاملة - «استديو مصر» عام ١٩٣٥.

فى هذا المناخ الجماعى الناهض والمتمرد، بدأ أحمد كامل مرسى صحافيا فى روز اليوسف لكى يجد نفسه بعد ذلك وسيلة التعبير الجديدة (السينما).. حيث تشكلت تلقائيا مجموعة من شباب الصحافة والفن التشكيلى والاذاعة والسينما تكمل بعضها على المستوى المهنى والشخصى معا.. ولن يدهشنا أن هذه المجموعة كانت تضم من شباب السينما مع أحمد كامل مرسى: كمال سليم وصلاح أبو سيف

وكامل التلمساني.. ولن يدهشنا أن لقاء هؤلاء أسفر عن تجربة فيلم **«العزيمة»** عام ١٩٣٩ وهي تجربة في التعامل مع الواقع بمنهج جديد لم يتح له يا للأسف أن يتكرر إلا بعد ذلك بسنوات وفي ظل ظروف مختلفة..

اخرج أحمد كامل مرسي أول أفلامه «العودة إلى الريف» في عام ١٩٣٩ الذي اخرج فيه كمال سليم فيلم **«العزيمة»** من دون أن يتبع المنهج نفسه.. ثم قدم بعده خمسة عشر فيلما فقط على مدى عمره المديد.. والمدهش أن أخرها كان عام ١٩٥٥ توقف بعده ثلاثين عاما كاملة عن الإخراج، وبمحض ارادته حتى مماته.. لأنه كان من أكثر العاملين في السينما كبرياء وبعدا عن ادغال السينما التي لا يملك أدوات الصراع فيها.. ثم لأنه كان من أكثرهم زهدا في العمل وفي المال حتى أننا كنا نشهد جميعا كيف يعيش هذا الإنسان والمعلم العظيم في سنوات شيخوخته على الكفاف دون أن يصرح أو يتبرم.. ولكنه أنجز في هذه الظروف الصعبة عملين من أهم الاعمال في تاريخ ثقافتنا السينمائية: التأريخ لمراحل السينما المصرية في سلسلة من الأفلام التسجيلية.. ومعجم المصطلحات السينمائية الذي كان أول تجربة علمية من نوعها.. إنما لم يتح له بعد ذلك، وحتى مماته أن يخرج إلى النور مشروعه الكبير في تسجيل تاريخ السينما المصرية كما عاصرها، وكان أفضل من يمكن أن يقدمه من معاصريه.. هذا إذا اغفلنا أهم انجازاته في تقديري.. وهو العكوف بدأب وحب وصبر لا مثيل لها على «تربية» تلاميذه الذين كان يسميهم «اصدقاءه» من شباب السينما الذين لم تكن حياتهم ستصبح هي نفسها لو لم «يجلسوا» إلى أحمد كامل مرسي.

من هنا قد أملك الجرأة على القول بأن شخص هذا الرجل ربما كان أقوى من أفلامه.

بعد **«العودة إلى الريف»** عام ١٩٣٩ اخرج أحمد كامل مرسي **«العامل»** بعد خمس سنوات لحسين صدقي وفاطمة رشدي بطلي **«العزيمة»** ثم **«بنت الشيخ»** لمحسن سرحان والراقصة الذائعة حينذاك هاجر حمدي.. ثم فيلما واحدا كل عام على التوالي بدءا من عام ١٩٤٥.

«الجنس اللطيف» لمديحة يسري أمام محمد أمين المطرب الذي كان ينتمي لمدرسة عبد الوهاب.. **«النائب العام»** أهم وأشهر أفلامه، لمديحة يسري أيضا وحسين رياض وناقش فيه قضية قانونية وخلقية مثيرة للاهتمام بمنطق تلك الايام ! **«غروب»** لعقيلة

راتب وزكى رستم.. **«عدل السماء»** لفردوس حسن وحسين رياض .

ثم انتعش أحمد كامل مرسى فى عام ١٩٤٩ ليقدم ثلاثة أفلام يمكن تسميتها «مجموعة البيت» التى انشغل فيها بمشاكل العائلة المصرية وعلاقات أفرادها وذلك من منظور خلقى محافظ وصارم كان يلتزم به أحمد كامل مرسى فى معظم أفلامه وتضم هذه المجموعة **«البيت الكبير»** لسليمان نجيب وأمينة رزق وتحية كاريوكا.. و**«ست البيت»** لفاتن حمامة وعماد حمدى.. و**«كل بيت له راجل»** لفاتن حمامة أيضاً أمام أمينة رزق ..

تبدو هذه «الثلاثية البيتية» غريبة على مخرج مثل أحمد كامل مرسى كان محروما هو نفسه على المستوى الشخصى من «البيت» بالمعنى العائلى أو الزوجى المستقر، حيث عاش معظم حياته وحيدا إلا من «عم محمد» طباخه النوبى المخلص الذى كان عونه الوحيد فى شيخوخته وحتى آخر أيامه.. ولعل هذه الأفلام الثلاثة بالاضافة إلى النزعة العائلية والخلقية السائدة فى أفلامه الآخرى.. كانت تعويضا عن همومه الشخصية..

فى عام ١٩٥١ قدم فيلم **«طيش الشباب»** لحسين رياض وسميحة مراد – شقيقة ليلى مراد – والنزعة الخلقية فى الفيلم واضحة حتى فى عنوانه، كذلك الأمر فى فيلم **«الأم القاتلة»** عام ١٩٥٢ لتحية كاريوكا وحسين رياض وعلوية جميل.. ولكنه يخرج عن هذا الاطار إلى ما يبدو مناقضا، فى فيلم **«ادينى عقلك»** والذى أخرجه فى العالم نفسه ومثله اسماعيل ياسين أمام زمردة وممثلة اسمها هند لا ندرى ما إذا كانت هند رستم أم هند أخرى.

فى عام ١٩٥٤ يتجدد التناقض نفسه بين فيلمين – ونحن نتحدث عما توحى به العناوين فقط حيث لم تتح لنا بالطبع مشاهدة هذه الأفلام حتى فى التليفزيون – حين يقدم أحمد كامل مرسى **«كنت أهدم بيتى»** لراقية إبراهيم ومحسن سرحان ومحمود المليجى.. ثم يقدم **«امريكانى من طنطا»** لحسين رياض وسليمان نجيب وكريمان.. والذى يبدو بالطبع فيلما كوميديا.. وكان آخر أفلام «أ. ك. م» – كما كان يحلو له أن يلخص اسمه – هو **«الميعاد»** عام ١٩٥٥ لماجدة وتحية كاريوكا وصلاح نظمى ..

الطبيب والراقصة

النموذج الذى تتضح فيه ملامح سينما أحمد كامل مرسى والذى نتحدث عنه اليوم، هو فيلم «البيت الكبير» الذى أخرجه عام ١٩٤٩ ومثله سليمان نجيب زوجا لأمينة رزق.. ومثل دور ابنيهما الشابين عماد حمدى وفاخر محمد فاخر.. بينما الراقصة اللعوب التى تكاد تهدم هذا البيت السعيد هى تحية كاريوكا..

الفيلم بهذا التركيب الاساسى لشخصياته يستند إلى المفهوم الخلقى أكثر مما يعتمد على قوة البناء الدرامى. فهو أقرب إلى دعوة للأخلاق الحميدة والاستقامة لا يمكن تقييمها فنيا بمقاييسنا اليوم.. فلعلها كانت ملحة ومطلوبة لظروف ما فى عام ١٩٤٩ خصوصا بالمجتمع أو بصانع الفيلم، الذى كان مؤمنا إلى أقصى حد بأن السينما هى «رسالة اجتماعية». ولا شك فى أنه استخدم أدواته فى توصيل الرسالة.

سليمان نجيب الذى كان «ارستقراطى السينما» الاول فى ذلك الحين حتى من حيث اللقب - فلقد كان يحمل رتبة البكوية فعلا - كان فى الوقت نفسه ممثلا موهوبا متدفقا وذا طبيعة خاصة جدا.. فهو دائما الشخصية المحترمة ولكن المعبرة عن انفعالها بالإداء العصبى الشديد الجاذبية. وغالبا ما كان انفعاله الزائد ينعكس فى تعبير يتردد كثيرا على لسانه فى أى موقف حيث يصف كل شئ بأنه «قوى خالص» كان يقول مثلا «سبحان الله فى طبع حضرتك.. أنت غريب قوى خالص».. وأبلغ تعبير عن هذه الشخصية جاء فى فيلم **«غزل البنات»** الذى مثله فى عام ١٩٤٩ نفسه، ولم تكن شخصية سليمان نجيب فيه بعيدة تماما عنها فى «البيت الكبير» فهو فى «البيت الكبير» الدكتور فؤاد الطبيب الكبير والجراح المشهور الذى يدير مستشفى يعمل فيه ابنه الطبيب الشاب عماد حمدى وحيث يعيش فى بيته الكبير الذى هو فى الواقع قصر فخم - كالعادة مع ابنه الآخر فاخر محمد فاخر الطالب فى كلية الحقوق.. والأم أمينة رزق الهانم العاقلة الرصينة التقليدية التى هى فى الوقت نفسه ابنة عم زوجها محمود بك فؤاد هذا..

تشاء المصادفة أن يحضر هذا الطبيب الكبير حفلا ساهرا خيريا اقامته «جمعية بنت النيل».. وهو نوع من النشاط الاجتماعى الذى كان سائدا بالفعل لدى هذه الطبقة «المستريحة» قبل ثورة يوليو (تموز) .. حيث يتسلى الاثرياء أحيانا بالتبرع من أجل الفقراء وهم يستمتعون بالرقص والغناء فى الوقت نفسه.

فى هذه الحفلة يقف مذيع محترف ليقدم بلغة عربية رصينة إلى حد الاضحاك..

«المطرب المعروف» فوفى «فى أغنية من تلحين الموسيقار محمد عبد الوهاب».. هكذا بالحرف.. ونكتشف أن المطرف «فوفى» هذا هو عبد الغنى السيد الذى كان أحد المطربين الذائعين حينذاك وهو أيضا من مدرسة عبد الوهاب، وترقص الراقصة لطيفة سعد الدين التى هى تحية كاريوكا وخلفها عدد من الفتيات الجميلات فى ملابس الحريم.

فى اليوم التالى مباشرة تكون الراقصة الجميلة ذات الانوثة الطاغية - تحية كاريوكا فى عزها - فى مستشفى الدكتور فؤاد الذى لمحته أمس فقط فى الحفلة فوضعت عينها عليه لاصطياده، فتشكو للدكتور من «مغص» وهمى، وهى تستخدم كل أسلحة الأنوثة على الرغم من مقاومة الرجل الذى يقنعها بعد الكشف بأنها لا تشكو من شئ سوى الاكتئاب.. فتقول - كاذبة بالطبع- إنها حزينة على زوجها الذى مات وتركها وحيدة «بلا صاحب ولا حبيب»! وتبدأ أولى خطوط عملية اصطياد الرجل ونعلم إنها محسومة مقدما.. إذ أن المعركة الأنثوية هنا هى بين تحية كاريوكا العابثة الشهيرة من جهة وبين الزوجة وابنة العم أمينة رزق التى هى تجسيد للفضيلة من جهة أخرى.

يستخدم أحمد كامل مرسى الاضاءة الخافتة فى المشهد الذى تخلع فيه تحية كاريوكا ملابسها لكى يكشف الطبيب عليها، بحيث تبدو تفاصيل جسدها «سلويت» فهذه هى حدود الاغراء التى كان مسموحا بها خلقيا فى هذه السينما «المهذبة» !

وسقط الطبيب

على الرغم من تماسك الطبيب الكبير العاقل فى البداية أمام اغراءات الراقصة الفاتنة.. إلا أنه سرعان ما يستسلم لدعوتها: «المسألة مسألة اعتقاد يا دكتور.. أنا مقتنعة أنك تقدر تشفينى». وفى المشهد التالى مباشرة نرى شلة من أولاد الذوات يتسلون بصيد الحمام فى «نادى الصيد» فى الدقى.. وهى هواية ارستقراطية كانت موازية لهواية «سباق الخيل» ومازال النادى نفسه موجودا وأن اختفت هذه الهواية نفسها الآن فيما اعتقد .. ولكن ما يهمنا هنا أن اعضاء النادى لا حديث لهم إلا عن العلاقة الجديدة بين الطبيب الكبير والغانية.. بل أنهم يقولون أيضا أن «خبر العلاقة منشور فى المجلة». ولست أدرى شخصيا ما إذا كانت صحافة تلك الايام تنشر فعلا أخبار هذه العلاقات الخاصة بين طبيب وراقصة وفى أى باب بالضبط !

فجأة يبدو أن المجتمع المصرى كله مشغول بهذه العلاقة الجديدة بين سليمان نجيب وتحية كاريوكا.. ففى المستشفى الذى يديره الطبيب الدكتور، نرى ابنه الطبيب الشاب المستقيم عماد حمدى يقرأ خبر حب أبيه للراقصة فى مجلة «آخر ساعة».. بينما نرى الاب نفسه ساهرا مع الراقصة لطيفة فى بيتها حتى العاشرة والثلث - لأن المخرج حرص على أن يرينا ساعة الحائط - فى الوقت الذى اتصل بالأسرة ليبلغها كاذبا بأنه فى «كلوب محمد على» الذى كان مقر الطبقة الراقية حينذاك.. ونسمع تعليقا ساخرا من ابنه فاخر فاخر طالب الحقوق يقول: «ان النوم المبكر من شروط الصحة».

فى هذا الجو العائلى الساذج والبرئ تسير احداث «البيت الكبير» فالخادم العجوز عم عبد الرحيم الذى يلعبه عبد الوارث عسر يراقب التغيرات التى طرأت على العائلة المستقرة وعلى سيده الكبير- أى البك أو الباشا - أى سليمان نجيب من دون أن يقول شيئا.. ولكن معالم الحسرة واضحة على وجهه دون اى كلام.. وهنا نلاحظ هذه الملاحظة المدهشة بالنسبة لهذا الممثل الغريب عبد الوارث عسر.. وهى أنه كان دائما عجوزا فى كل أفلامه.. سواء فى هذا الفيلم عام ١٩٤٩، أو حتى فى أفلام عبد الوهاب المبكرة جداً، حيث كان يلعب دور أبيه مثلا فى **«يحيا الحب»**.. فهل أن عبد الوارث عسر هذا لم يكن شابا أبدا فى يوم من الايام؟ وهل يمكن أن يكون قد ولد عجوزا هكذا منذ ولادته .

غرائب سينما زمان

أغرب مشاهد هذا الفيلم هو المناقشة العلمية الحامية بين طلبة كلية الحقوق حول موقف الشريعة من تعدد الزوجات.. والتى يشترك فيه فاخر فاخر ابن سليمان نجيب الذى لا يعلم حتى الآن أن أباه تزوج تحية كاريوكا.. وكان زملاؤه طلبة الحقوق يناقشون المشكلة بحماسة فى فناء الكلية ثم يتدخل أستاذهم نفسه زكى إبراهيم مؤكدا أن الاسلام حسم هذا الامر بوضع ضوابط قاسية على تعدد الزوجات بنص: «فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة»..

لكن الأعجب من هذا المشهد.. مشهد آخر فى فناء الجامعة أيضا للطلبة وهم يناقشون علنا وبحماسة شديدة خبر زواج الطبيب من الراقصة اللعوب.. بل أن الفيلم يتمادى أكثر، حين يقوم «المانشيت» الرئيسى لجريدة «أخبار اليوم» يقول

بالخط العريض «السيدة التى رقصت فى حفل بنت النيل تتزوج الدكتور فؤاد».. ولنا أن نتخيل أن «أخبار اليوم» نشرت بالفعل عنوانا كهذا على صدر صفحاتها الأولى.. بل لنا أن نتخيل بلدا أهم قضية خاصة تشغله، هى هذه القضية.

تصل الاخبار بالطبع للزوجة العاقلة أمينة رزق التى تتمسك بهدوئها حفاظا على استقرار البيت ومستقبل الاولاد فتكتفى بطلب الطلاق.. بينما يكون الزوج الدكتور فؤاد قد غرق تماما فى بحار النعيم مع تحية كاريوكا: الخمر والسهر كل ليلة مع «شلتها» الفاسدة التى تضم عددا من النساء والرجال منهم المطرب عبد الغنى السيد - أو «فوفى»- وسعيد أبو بكر الذى مثل الشخصية الكوميدية الوحيدة فى الفيلم.. والواقع أنه جو ظريف فعلا وممتع، لابد من أن يذهب إليه سليمان نجيب فعلا ويترك أمينة رزق.. وهذه هى مشكلة هذه الأفلام التى تتصور إنها تدافع عن مكارم الاخلاق.. بينما هى تشجع وتحرض على إغتراف الملذات!

بعد عشرين يوما من الولائم المتصلة يكتشف الدكتور سليمان فجاة أنه عاجز عن استقبال صديقه الجراح الفرنسى الكبير «الدكتور بيير». فى الوقت الذى يسود الحزن بيته حيث يفتقد ابناه عماد حمدى وفاخر فاخر وجود الأب.. وإذا بخادمهما العجوز عبد الوارث عسر يقدم فنجان قهوة لأحدهما قائلا له : «عملت لك فنجان قهوة يعدل الدماغ.. اتفضل يابن سيدى»، ولقد تأملت عبارة «يابن سيدى» هذه كثيرا، فذهلت من تكريس علاقة السيد بالخادم فى السينما المصرية بحجة الوفاء ومراعاة القيلم و«الاصول».. فهى عبارة يتبرع بها الخادم من دون مناسبة ليؤكد عبوديته التى يبدو معتزا بها جدا! بل وفخور أيضا! وكأن الخادم ليس عاملا شريفا بأجر لدى سيد ما.. وإنما هو «عبد» لابد من أن يكون ذليلاً متطوعا بالخنوع إلى هذا الحد! ونسمع فى الوقت نفسه حديثا فى الراديو ينصح الزوجات بعدم التسرع بطلب الطلاق.. وكأن كل أجهزة الدولة من صحافة إلى اذاعة أحست بأن هناك مشكلة ما بين سليمان نجيب وزوجته السيدة أمينة رزق.. فسارعت كلها إلى المشاركة فى الحل!

لكن هذا كله لا يحول بالطبع دون استمرار انهيار الموقف.. فتحية كاريوكا تواصل سهراتها العابثة.. والدكتور فؤاد يواصل اهمال عمله إلى حد يتسبب فى موت أحد مرضاه.. فيبدأ الاحساس بالندم ومراجعة نفسه.. فيتمرد فى لحظة صحوة على تحية كاريوكا ويتركها ويعود إلى «البيت الكبير» والمذهل الذى لم أجد له

ضرورة ولا تفسيرا.. أنه وجد أن مختار عثمان الذى هو ابن خالة زوجته أمينة رزق، قد بدأ يحوم حولها - وهى فى هذه السن، وأم لرجلين لكى تتزوجه!. فلقد كان يحبها فى شبابه، ولكنها فضلت عليه سليمان نجيب.

وعندما يفاجأ الخادم عبد الوارث عسر بعودة الدكتور فؤاد إلى المنزل يسرع بأبلاغ الخبر لأهل البيت بأن «سيده» قد عاد ..

وعندما يسألونه: «سيدك مين؟» يقول بمسكنة مازوكية شاذة ووجهه فى الارض: «سيدى البيه.. يعنى سيدى فؤاد بيه.. هو أنا لى سيد غيره؟» فهذا رجل يتغزل بعبوديته لسيده متمتعا، فالفيلم يتصور بذلك أنه يؤكد قيم الوفاء والاخلاص.. ولكن مثل هذه القيم الذليلة هى التى ترسخ لدى المشاهد العادى..

نهاية سعيدة

عندما يقرر سليمان نجيب طلاق تحية كاريوكا تصبح المشكلة هى أن يدفع لها عشرين ألفا جنيه كمؤخر صداق.. وهو مبلغ خيالى بحسابات عام ١٩٤٩.. إنما زوجته الوفيه أمينة رزق - ولاحظ إنها ابنة عمه أيضا- تدبر حيلة ذكية مع ابن خالتها الشهم مختار عثمان - الذى رأيناه يسعى منذ قليل للزواج منها - فيراقب هذا الاخير تحية كاريوكا حتى يضبطها متلبسة مع عشيق آخر، وبالصور أيضا.. وعندما تذهب تحية كاريوكا إلى البيت الكبير لتطلب العشرين ألف جنيه مؤخر الصداق، تبرز لها أمينة رزق صور خيانتها مع عشيقها فريد بك وتهددها بنشرها.. فتصعق تحية كاريوكا وتسلم على الفور صك زواجها من فؤاد بك وتتنازل عن مطالبها.. وتترك القصر قائلة لامينة رزق: «أمينة هانم.. أنا خارجة دلوقتى وسايبة بين ايديكى شرفى واسمى. «فتقول لها أمينة رزق بملائكية: «فى الحفظ والصون».

هكذا يعود فؤاد بك الذى هو سليمان نجيب إلى زوجته وابنة عمه أمينة رزق ويقترح عليها أن «نقعد شوية فى عزبتنا فى بنها ونستمتع بحياة الريف»، فكما قلت مرارا فى هذا الباب أن كل «بك» أو «باشا» فى هذه الافلام لابد من أن يملك «عزبة»! والجميع يعوبون سعداء دائما. وليست هناك أى مشكلة.

- مجلة «الفن» - السنة ٢- العدد ٣٩ - ٢٠ / ١٠ / ١٩٩٠.

«سوبر ماركت»..
البحث عن «شامبو للكلب».. تلك هى المشكلة !

تدخل فتاة صغيرة تحمل كلباً أنيقاً إلى «السوبر ماركت» الممتلئ بكل البضائع من كل نوع فتسأل البائعة : «عندكم شامبو للكلب بتاعى ؟ ».. فتندهش البائعة فى البداية، ثم تهز رأسها بالنفى.. ولكن الفتاة الصغيرة لا تستسلم... فلابد أن تجد حلاً لهذه المشكلة الخطيرة : البحث عن «شامبو» لكلبها الجميل.. فتسأل بإصرار مذعور : طيب أعمل إيه ؟

وتزداد دهشة البائعة أكثر وهى تنظف رفوف السوبر ماركت، فتهز كتفيها قائلة : «ما أعرفش!» .

وهذا موقف بسيط جداً وعابر أصبح ممكناً أن يحدث كل يوم فى أى سوبر ماركت من التى أصبحت تملأ حياتنا كلها وحتى الحوارى الضيقة.. ويمكن أن تجد فيها كل شىء ما عدا الأشياء الضرورية فعلاً.. ولذلك فمن الطبيعى أن تبحث فتاة صغيرة عن «الشامبو» ليس لها.. وإنما للكلب.. لأنها لابد تعرف أنه موجود فعلاً فى هذا البلد ولكن ربما فى السوبر ماركت المجاور. ولابد أن نمط الحياة الاستهلاكية الحديثة المرفهة وإعلانات التليفزيون وأشياء عديدة أخرى .. أفهمت هذه الفتاة أنه بعد أن توافرت كل أنواع الشامبو المناسبة لها شخصياً، والحمد لله.. أصبح شامبو الكلب أيضا ضرورة حيوية.. لأن الكلب فى هذه الحالة يمكن أن يتعرض للأكتئاب .

تفاصيل صغير

ولكن هذا الموقف اليومى العابر تصبح له دلالة مهمة جداً عندما يصبح مشهداً شديد الذكاء والتركيز والتلخيص لأشياء كثيرة فى فيلم **«سوبر ماركت»**.. ولابد أن

مؤلفه عاصم توفيق كتبه بخبث شديد وبطريقته الهادئة التى تضرب ـ كالعادة ـ تحت الجلد وليس فوقه وبدون أى زعيق.. ثم نفذه مخرجه محمد خان بطريقته العبقرية فى التعامل مع الناس والشوارع والأسواق والبيوت الضيقة والصعاليك الذين يعيشون على هامش المدينة.. والتى يبدو فيها أن الممثلين لا يمثلون وأنه ليست هناك كاميرا وتصوير، وإنما هذا كله واقع حى قائم على التفاصيل الصغيرة التى نمر بها يومياً، فلا نأخذ فى بالنا منها.. وحتى يحس المتفرج العادى الذى تعود على أميتاب باتشان والمصارع الذى يقهر الشيطان.. أنه لا شيء يحدث فى أفلام محمد خان .. بينما كل ما يحدث خطير جداً، ولكننا نحن كالعادة ـ الذين لا نأخذ بالنا ..

البائعة فى السوبر ماركت هى نجلاء فتحى.. مطلقة شابة جميلة، ولكنها تعيش حياتها كلها لابنتها المشاغبة التى أصبحت الآن فى الثالثة عشرة.. وأبوها العجوز محمد توفيق الذى يقضى أيامه فى الصلاة أو لعب الطاولة فى بيت مصرى جميل من البيوت التي كانت بها «بلكونات» يمكن أن تجلس فيها بهدوء ساعة العصارى.. أما زوجها نبيل الحلفاوى فقد عاد الآن مليونيراً بعد أن طلقها منذ عشر سنوات عاشها فى الكويت وتزوج امرأة أخرى.. وهو لا يريد الآن إلا أن يرى ابنته بين وقت وآخر وهذا حقه ..

فى الشقة المجاورة مباشرة فى البيت المصرى القديم يعود ممدوح عبد العليم العازف الشاب الذى درس في الكونسرفتوار حاملاً «أشياءه الصغيرة» واسطوانات بيتهوفن، والذى تربى طوال عمره مع نجلاء فتحى كجيران، وأصبحا الآن صديقين أقرب إلى الأشقاء يتبادلان الإحباطات والهموم بعد أن «باظ» كل شيء حلما به.. فهذا الشاب الذى درس الفن كما يجب والذى يسمع «كارمينا بورانو» لم يجد عملاً كعازف بيانو إلا فى «بار» فندق خمس نجوم.. وزوجته عايدة رياض التى درست الباليه لا تجد عملاً تساعده به على «المعايش» فى بلد تفتح معهداً للباليه ولكن تنسى فقط أن يكون فيها الباليه نفسه.. والزوجة تلح على زوجها أن يتركها ترقص فى فرقة فنون شعبية فى فنادق الخمس نجوم هي الأخرى وأن يلتحق هو بفرقة تعزف فى الأفراح ليكسب الاثنان ما يكفى على الأقل للعثور على شقة مستقلة يمارسان فيها حياتهما بدلاً من الزنقة فى بيت أختها البشعة التى لا تطيق الفن ولا زوج أختها ولا بيتهوفن شخصياً ! .

النتيجة الطبيعية إذن أن يحمل عازف البيانو الشاب شنطه هدومه فى لحظة

غضب ويهرب إلى بيت أمه حيث يأكل «اللفت المخلل» الذى تمنعه عنه زوجته ويسمع «كارمينا بورانو» على مزاجه.. ثم فى الليل يعزف البيانو للبكوات السهرانين فى فندق الخمس نجوم.. وحيث يتعرف هناك على الجراح الكبير «عادل أدهم» الذى لا يتوقف عن الإستمتاع بالحياة بمعدل فتاة جميلة كل يوم. وتنشأ علاقة صداقة جميلة بين الشاب والكهل الذى هو فى أعماقه عاشق للفن كوسيلة أخرى من وسائل الاستمتاع وتجميل الحياة.. وهو يمارس حتى عمله كجراح كبير بروح وأسلوب الفنان الذى يخلص لكل شىء ويصنعه بإتقان.. فإذا كان الطب مهنة إنسانية. فالفلوس أيضا متعة إنسانية.. وهى تجعلك قادراً على شراء كل المتع الأخرى بل وكل الناس أيضاً لو أردت .. الكبار والصغار معا.. ورغم أن عازف البيانو الشاب يرفض هذه الفلسفة ويقاومها حتى اخر لحظة.. إلا أن من حقه أيضا أن يحلم هو الآخر بهذا العالم الوردى الذى يعيشه الجراح الذى يستثمر فى السوق أربعين مليون جنيه والذى صحبه إليه ذات مرة.. ويجرب الشاب دخول هذا العالم ليحقق أى شىء.. بالضبط كما يحاول الجراح المليونير أن يتعلم عزف البيانو.. ولكن محاولة التزاوج بين هذين العالمين تفشل.. ليس لأنهما متناقضان فى تركيبتهما الأصلية فقط.. وإنما أيضاً لأن كل شىء بمنطق الجراح له ثمن.. وهو فى النهاية يستدرج الفنان ليحضر له جارته بائعة السوبر ماركت الجميلة .

الحق المشروع لنبيل الحلفاوى الزوج السابق لنجلاء فتحى فى رؤية ابنته بين وقت وآخر.. ينتهى إلى أن تقع الطفلة فجأة فى حب أبيها الذى لا تكاد تعرفه لأنه تركها إلى الكويت من عشر سنوات.. ولكن ليس لأنها اكتشفت لها أباً.. وإنما لأنه صحبها مرة إلى فندق فخم.. ومرة ثانية إلى شقته الهائلة.. ومرة ثالثة إلى «الديسكو».. واشترى لها فساتين وحاجات.. ودفع ١٥ ألف جنيه تحت حساب عملية جراحية لها وبدون أى تردد.. وعندما دخلت الطفلة عش العنكبوت الناعم بدأت تلاحظ مؤخراً أن أمها بائعة السوبر ماركت فقيرة.. بل وبدأت تكتشف حتي أن زوجة أبيها هى ست لطيفة ولا مانع من أن تسميها «ماما» أيضاً.. وهنا كانت الكارثة حينما وجدت الأم الحقيقية أنها فقدت حتى ابنتها الطفلة التى لم تستطع مقاومة إغراء الفلوس والفساتين والفنادق الفايف ستارز.. فانفجرت نجلاء فتحى وصفعت ابنتها وبكت فى مشهد رائع.. ولكن هل يمكن حقاً أن نلوم الطفلة ؟ قبل أن نجيب ببساطة ولكى نرضى ضمائرنا.. علينا أن نتذكر هنا الفتاة الصغيرة التى ذهبت إلى السوبر

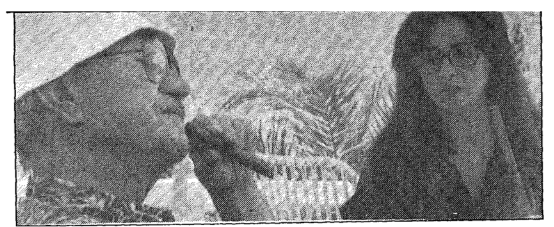
ماركت لتبحث عن شامبو للكلب !

بعد إحباط ممدوح عبد العليم عازف البيانو.. وإحباط نجلاء فتحى.. يلتقى الخطان المتوازيان عندما يذهب هو إلى بيت أمه مرة أخرى فيجد الشقة المجاورة مغلقة.. ويعرف أن «عم عبده» والد نجلاء العجوز قد مات بهدوء.. وفقدت المسكينة آخر ما تبقى لها من خطوط الدفاع والتماسك.. فالأب العجوز ليس مجرد أب.. وإنما هو عالم قيم قديم يتساقط.. والابنة الوحيدة التى هى الأمل الوحيد الباقى للمستقبل.. يتم شراؤه بفستان وفسحة فى فندق.. والأم نفسها - نجلاء فتحى - مازالت شابة وزى القمر ومرغوبة.. فما هي المشكلة ؟

فى المشهد الأخير شديد الجمال والقسوة كصفعة على وجوهنا جميعا.. يعود ممدوح عبد العليم للعزف على البيانو.. ويلوح له الجراح المليونير عادل أدهم محيياً كالعادة.. ويرفع العازف رأسه قليلاً ليرى من التى معه هذه الليلة.. فيجدها نجلاء فتحى.. أخته وصديقته التى تربى معها فى البيت المصري القديم الجميل والتى كانت تقاوم معه ويتبادلان الأحزان.. ولكنها الآن فى بار الفندق ذى النجوم الخمس.. أنيقة مجلوة كالقمر مع أول آثار «النعمة».. حتى لو كانت فى عينيها تلك النظرة المكسورة مثل كعب حذائها الذى انكسر فمشيت تعرج على قدم واحدة ..

نسيج الدانتيل !

«سوبر ماركت» عمل جميل جداً وراق، مشغول من كاتب السيناريو عاصم توفيق والمخرج محمد خان كنسيج «الدانتيل» الرقيق، ولكن الموشى بالحزن.. وهو نوع من السينما المختلفة تماماً والتى ليست لها علاقة بكل ما نخجل منه إلى درجة الزهق فى السينما المصرية، ومثل كل أفلام المخرج الموهوب جداً والذى أصبح «حالة خاصة» محمد خان الاكتشاف الجديد الذى يقدمه هذه المرة هو المصور الجديد كمال عبد العزيز الذى يدهشنا فى أول أفلامه بهذه الحساسية الشعرية العالية في التعبير عن الموقف بالضوء واللون والظل.. ثم فى الفيلم تمثيل رائع من كل الناس : نجلاء فتحى التى تطورت جدا إلى التعبير باللفتة والنظرة والحس الداخلى الهادىء وهو أصعب أنواع التمثيل وبلا أزياء ولا زركشة ولا مكياج ولا رقص وغناء وبرانيط.. وعادل أدهم الذى نجح باقتدار الغول العجوز الخبير فى تقديم «دكتور عزمى» كإحدى أجمل وأقوى شخصيات السينما المصرية على الإطلاق وأكثرها جاذبية.. وممدوح عبد



لقطة من فيلم «سوبر ماركت» - اخراج محمد خان

العليم الذى يكشف عن ممثل قوى فى داخله مشحون بالحيوية والصعوبة..

ولكن فى «سوبر ماركت» بعض الأشياء العبيطة مثل حكاية شنطة الفلوس المسروقة التى جاءت وذهبت معنا طوال الفيلم كالنكتة التى لا يفهمها أحد ومثل بعض لقطات الحركة البطيئة لسير المرور فى الشوارع وبعض نقلات المونتاج القلقلة السريعة بلا مبرر إلا مجرد استعراض الصنعة.. ويبدو أن «اللمسة الشاهينية» وصلت إلى محمد خان أيضاً بعد خيرى بشارة فى **«كابوريا»** فى الوقت الذى نطالب يوسف شاهين نفسه بالتوقف عنها. ثم - بصراحة - الطفلة الكئيبة الجامدة التى أضفت مزيداً من التعاسة والإيقاع البارد لأنها شخصية محورية جداً فى الفيلم ..

والآن فهناك سيدة محترمة جداً وشجاعة عندما فكرت فى الإنتاج لأول مرة أنفقت فلوسها على عمل فنى شديد الرقى والتحضر والتقدم مثل «سوبر ماركت»، أنا شخصياً مبهور به إلى أقصى حد ومستعد لأن أدافع عنه وعن كل أفلام الشبان الجدد بحياتى.. ولكن الأفلام لا تصنع من أجلى لا أنا ولا عشرة مثلى.. نحن نريد لهذه السينما الراقية أن تصل إلى الناس أيضا، ولو خطوة خطوة، ومن خلال معاناة طويلة لنواجه تدريجيا سقوط هؤلاء الناس تماماً فى براثن السينما الرديئة. ولأن خطيئة النزول إلى مستوى غرائز المتفرج المتخلف المثخن بالجراح.. لا تقل عنها خطيئة التعالى عليه وتجاهله من أجل صنع «سينما خاصة» مهما كانت على عينى وعلى رأسى.. والسؤال الخطير الذى يثيره «سوبر ماركت» هو : هل هناك صيغة أو حل وسط ما، يتوصل إليه هؤلاء الشبان الموهوبون؟.. أنا أقول ممكن.. إذا كان شامبو الكلب نفسه موجوداً !!

- مجلة كل الناس - ٥ / ١١ / ١٩٩٠.

كوميديا المخرج فطين عبد الوهاب (٢)
«عائلة زيزى» والمصائب المضحكة!

فيلم **«عائلة زيزى»** نموذج لكوميديا فطين عبد الوهاب التى اصطلحنا على تسميتها «الكوميديا الراقية».. والواقع أنه كان يجب أن نسميها «راقية جدا» لو كنا نعلم مسبقا مدى التخلف الذى وصلت إليه أفلامنا الكوميدية، إذا كانت موجودة أصلاً.. النموذج هذه المرة هو «لكوميديا العائلة» الذى غلب على أفلام فطين عبد الوهاب فى مرحلة النضج التى تطور نفسه إليها بعد مرحلة اسماعيل ياسين.. ولا نقصد بهذا أن هذه المرحلة مرفوضة فى ذاتها، ولكنها المرحلة التى كان النجم الكوميدى يفرض فيها مواصفاته على الافلام، والتى تجاوزها فطين عبد الوهاب شيئا فشيئا إلى «كوميديا المخرج».. أى الكوميديا التى يفرض فيها هو أسلوبه فى فهم كوميديا السينما، فلا يبقى مجرد ظل للنجم الكوميدى، بل يملك هو نفسه اكتشاف الجوانب الكوميدية عند نجوم عاديين، لم يكن معروفا أنهم يملكون هذه الموهبة.. فى «عائلة زيزى» مثلا، نحن نضحك مع سعاد حسنى وأحمد رمزى وعقيلة راتب والطفلة اكرام عزو، وهم ممثلون ليسوا كوميديين أساسا، أكثر مما نضحك مع فؤاد المهندس الممثل الوحيد فى الفيلم المحترف كوميديا. ربما لأنه يلجأ إلى «ما هو مطلوب منه» من مبالغة فى الأداء المفترض أن يضحك الناس، بينما تنبع الكوميديا تلقائيا من «الممثل العادى» حين يضعه المخرج المتمكن من أدواته فى الموقف البارع حيث تتولد الضحكة من تناقضات هذا الموقف أو مفارقاته، وذلك بضحكة هادئة أو «تحت الجلد»، ومن دون الصخب الشديد والحركات الكاريكاتيرية التى اشتهر بها فؤاد المهندس ككوميديان محترف، ومن هذه المفارقة نفسها، أى ابداع النكتة من الممثل الذى لا نتوقع منه ذلك، تنبع قيمة ما أضافه فطين عبد الوهاب إلى الكوميديا

فى السينما المصرية.. أى مدرسة الضحك من العادى والمألوف والذى هو أصعب بالطبع وأكثر براعة من حشد ممثلين تعود المشاهد أن يضحك بمجرد ظهورهم، وحتى قبل أن يصنعوا أى شئ يضحك، ويمكن أن نقول أيضاً أن ما كان يفضله فطين عبد الوهاب هو «كوميديا التحديات»..

القصة والسيناريو اللذان كتبهما لوسيان لامبير وهو أجنبى متمصر كان يعمل فى «دولار فيلم» إحدى شركات السينما المصرية الكبيرة حينذاك ومارس الكتابة فى عدة أفلام – لايوحيان بأى كوميديا ولا بأى فيلم أصلا.. فالقصة عن عائلة مصرية عادية جدا، بعلاقاتها اليومية المألوفة سواء فيما بين أفرادها أو مع الآخرين.. وطموحات أفراد هذه الأسرة وأحلامهم وقصص حبهم الصغيرة لا تحمل أى أحداث خارقة أو «فرقعات».. ولكن غرابة طباع كل فرد من أفراد هذه العائلة وسلوكهاالمندفع من أجل تحقيق أحلامه، وسيطرة الصنعة عند مخرج الفيلم، هى التى تضع كلا منهم فى المواقف والمفارقات الغريبة التى تتولد منها الكوميديا العقلية التى أفضل أن أسميها «الهادئة».. بمعنى أنها لا تعتمد على الغرائب والمبالغات التى تعودنا أن ترتبط بها الفكرة الكوميدية، كما لا تلجأ إلى «الزعيق» والصخب، إلا فيما يتعلق بشخصية فؤاد المهندس كما قلت.. وهى مسألة مرتبطة فى تقديرى بأسلوبه الشخصى فى الأداء الذى استخدمه فى كل أفلامه ومسرحياته، ولم يشأ المخرج لسبب ما أن يغيره أو يسيطر عليه، ربما باعتباره «لونا» اشتهر به عند الناس ولا بأس من استخدامه كما هو لمضاعفة فرص الاضحاك، بين عناصر أخرى أكثر هدوءا وعقلانية يتحكم فيها المخرج أكثر ليحقق أسلوبه الخاص.

الممثلون

هنا لا يمكن اغفال عنصر الحوار الذى كتبه السيد بدير، أحد أساتذة الكتابة السينمائية فى كل مجال، والذى كان يملك حسا كوميديا، فى كتابة الجملة القصيرة اللاذعة التى ربما تشكل هى نفسها موقفا كوميديا شديد الذكاء، وحيث لا تقل أهمية هذا الحوار اللاذع فى الفيلم الكوميدى عن أهمية الحس الساخر لدى المخرج نفسه وتبقى بعد ذلك أدوات التوصيل: الممثلون الذين لابد من أن يكونوا على درجة ما من القابلية وخفة الروح، وإلا افسدوا كل شئ.. وهو ما كان متوافرا بالطبع فى هذا الفيلم عند سعاد حسنى وأحمد رمزى وكل منهما كان يشكل «حالة شاذة» من

القبول أو «الكاريزما» عند الناس..

«عائلة زيزى» الذى أخرجه فطين عبد الوهاب عام ١٩٦٣، قدم أيضا وجهين جديدين هما محمد سلطان الذى مثل عدة أفلام قبل أن يتحول إلى ملحن الآن، وليلى شعير التى كانت عارضة أزياء ممشوقة القوام وتملك جمالا شديد البرودة لسبب غامض، والاثنان يفتقدان أى جاذبية من أى نوع على الرغم من الوسامة الواضحة لمحمد سلطان ومن جمال المقاييس عند ليلى شعير، وهما فى هذا الفيلم، النقيض الحى لسعاد حسنى وأحمد رمزى من حيث القابلية عند الناس والسخونة التى يمكن أن يبعثها ممثل ما بمجرد ظهور وجهه على الشاشة فهذه مسألة لا يمكن تحليلها أو تفسيرها بأى مقياس فنى أو حتى موضوعى، لأن لا علاقة لها حتى بموهبة التمثيل نفسها، فلا يمكن أن يزعم أحد أن أحمد رمزى كان ممثلا عظيما إلى هذا الحد، ومع ذلك كان- وربما مازال بالنسبة للأجيال التى شاهدته- من أحب الممثلين الينا جميعا، ودعك من سعاد حسنى التى، فضلا عن كونها ممثلة لا تخضع موهبتها لأى نقاش، إلا أن سرها الأهم كان فى الحرارة والحيوية والتوهج الداخلى الذين تصل من خلالهم فورا إلى قلوب المشاهدين، وهى مسائل لا يمكن تفسيرها إلا «بالمنحة الآلهية» التى يملكها بعض الناس من دون غيرهم، حتى فى التعامل العادى خارج أى فن، لأنه كم من الممثلات القديرات لم يجدن أى استجابة عند جمهور لا يمكن ارغامه على حب أحد!

فى «عائلة زيزى» أيضا ممثلان من جيل آخر يمتلكان هذه الجاذبية والقابلية لدى الجمهور: عقيلة راتب التى بدأت مطربة فى بدايات مبكرة جدا فى السينما المصرية ثم اقتصرت على التمثيل حتى بعدما تقدم بها السن واكتسبت جاذبية أكبر لدى جمهور التليفزيون، عندما مثلت مسلسل «عادات وتقاليد».. وهى هنا تلعب دور الأم لأربعة أبناء وتعانى الكثير من مشاكلهم، إنما بالاسلوب الكوميدى الظريف الذى برع فيه فطين عبد الوهاب، وفى المقابل، هناك عدلى كاسب الذى كانوا يستغلون قامته المديدة فى أداء أدوار الرجل الفظ الاقرب إلى الشر، ولكن كما قلنا، يوظفه فطين عبد الوهاب هنا توظيفا مختلفا فى دور الأب الطيب الظريف لليلى شعير والذى يسخر من ولعها برياضة «اليوجا» بقدر كبير من خفة الظل كان يمتلكها هذا الممثل الضخم، ومن المفارقة بين جسده العملاق وتصرفاته الطفولية تنبع الكوميديا، وهى مفارقة تكررت كثيرا فى السينما الكوميدية مع الممثلين ذوى الاجساد الضخمة التى قد

توحى بالعنف أو الشراسة، وذلك حين يلعب المخرج الذكى على ما يخفونه وراء ضخامتهم هذه من براءة وطيبة وخفة روح أقرب إلى السذاجة أحيانا.. ممثلون أمثال رياض القصبجى وحسن فايق وسيد بدير ومحمد رضا، وصلا إلى نموذج يوسف داود الآن ..

الاسلوب السينمائى

لأن أهم اضافات فطين عبد الوهاب إلى الكوميديا السينمائية أنه جعلها «سينمائية» أولا، بمعنى أنه نقلها من تقاليد الكوميديا المسرحية التى كانت سائدة قبله وذلك من فيلم إلى فيلم، وأعنى من الاعتماد على النجم الناجح ولكن الذى يعتمد على الحوار غالبا وعلى «لازماته» المكررة التى عرفه بها الناس، وعلى التعبير بجسده فيما يقترب من «الاسكتشات» التى قد لا يربطها سياق درامى متماسك، إلى تطويع هذه المفردات نفسها للغة السينما بقدر الامكان.. فنحن ندخل إلى فيلم «عائلة زيزى» مدخلا سينمائيا تماما..

يستخدم الفيلم أولا أسلوب «الناريتور» أى الراوى أو المعلق، حيث نرى الأحداث بالصورة خلال صوت يحكيها لنا أو يعلق عليها من خارج الصورة، وهو أسلوب سينمائى لا نتصور امكان استخدامه فى المسرح مثلا.. ومن بين شخصيات الأسرة الخمس: الأم عقليلة راتب وأبنائها الاربعة، يختار الفيلم أن يكون الراوى أصغر هؤلاء الأبناء بالذات: الطفلة زيزى نفسها التى يحمل الفيلم اسمها، والتى لا تتجاوز السبع أو الثمانى سنوات من العمر، وليست هى الشخصية المحورية فى الأحداث، ولكنها مجرد المشاهدة على ما يحدث حولها من مغامرات اشقائها اللامنطقية، وهى تعيد روايتها لنا من وجهة نظر طفلة قد تكون هى الطرف «الاعقل» على الرغم من ذلك، فى هذه العائلة الغريبة، ومن هنا تتضاعف المفارقة الساخرة، حين نجد أن صغرى أفراد الأسرة هى التى تنتقد سلوك الكبار، وفى الوقت نفسه يؤكد الفيلم من خلال وجهة نظر الطفلة، على أن ما سوف نراه هو عبث أطفال – حتى لو جاء من قبل كبار – ولكنه مثير للاضحاك..

الاسلوب السينمائى الآخر المبتكر هو أن الكاميرا تصبح هى بالفعل العين الثانية التى نرى بها الفيلم، حين تصحبنا مع الطفلة زيزى لندخل بيت عائلتها.. بدءا من شوارع حى مصر الجديدة النظيفة الهادئة.. إلى البيت الذى هو أقرب إلى «الفيللا»

الفخمة كالعادة. والكاميرا مع صوت «زيزى» تقدم لنا كل تفاصيل البيت تمهيدا للتعرف إلى سكانه.. وهو أسلوب لتقديم الشخصيات والتعريف بهم مباشرة عن طريق - «الراوى» لأن أحدى وظائفه - أى الراوى - هى اختزال المعلومات بقدر الامكان للتركيز على الاحداث الرئيسية..

فعندما تقول لنا زيزى أن هذه حجرة أخيها الاكبر «سبعاوى» ويلعب دوره فؤاد المهندس- وهو اسم اعتقد أن فطين عبد الوهاب أراد به مداعبة مساعده الذى أصبح مخرجا الآن أحمد السبعاوى- فإن الكاميرا تعرض لنا تفاصيل الحجرة التى تحتلها ماكينة غريبة يحاول بها سبعاوى المهندس المخبول اختراع طريقة جديدة لصنع النسيج.. نكون قد تعرفنا مقدما وبأقل قدر من المعلومات على تركيبة أحدى الشخصيات الاساسية فى الفيلم، ثم ندخل غرفة أخرى تملأ جدرانها صور الفتيات، وتسودها الفوضى، ونسمع أنها حجرة الآخ الثانى سامى ويلعب الدور أحمد رمزى الطالب بكلية التجارة والذى لا يشغله شىء إلا مطاردة الفتيات وهنا نرى أحمد رمزى نفسه جالسا إلى مكتبه، وعندما تقترب الكاميرا منه يبتسم لها غامزا بعينه - أى لنا نحن المشاهدين- عندما تقدمه لنا أخته زيزى.. وهنا كسر للايهام .

على طريقة «بريخت»، وكأن الممثل يعرف أن هناك كاميرا تصوره وتقدمه للمشاهدين فى فيلم يجرى تصويره..

أما الأخت الثالثة «لزيزى»، فهى سناء - سعاد حسنى - الفتاة الجميلة التى تحلم بالتمثيل بأى شكل، والتى تمثل لأختها زيزى، والتى كان دورها كراوية بالصوت فقط قد انتهى، ها هى تبدأ بتأدية دورها العادى كشخصية فى الفيلم الذى تبدأ فى متابعة أحداثه مباشرة ومن دون حاجة إلى «الراوى».

هذا المدخل السينمائى لأحداث الفيلم هو نموذج مهم جدا - على الرغم من قصره - للتأكيد على تجديد فطين عبد الوهاب المستمر لأدواته فى الكوميديا مستخدما مفردات السينما..

ثم يدخل فطين عبد الوهاب السينما نفسها كموضوع أساسى من موضوعات الفيلم، عبر المخرج السينمائى الشاب الوسيم «يوسف حسين» ويلعب دوره محمد سلطان حين نراه فى أحد المحلات العامة يناقش كاتب سيناريو ويعرض عليه فكرة فيلم جديد.. هنا، يسخر فطين عبد الوهاب المخرج وسيد بدير كاتب الحوار، من مليودرامات السينما المصرية المكررة، حين نسمع - عبر المشاهد السينمائية - كاتب

السيناريو يروى للمخرج فكرة تقوم على «استبدال طفلة وليدة لناظر العزبة بطفلة وليدة أخرى.. وفيما بعد تتعرف إليها أمها التى فقدتها لسنوات، من علامة فى كتفها.. فيعلق المخرج – الذى هو محمد سلطان فى الفيلم – بأنها فكرة قديمة تكررت عشرات المرات فى السينما.. وتستمر السخرية حين يقول كاتب السيناريو النصاب: «عندى موضوع جديد.. لسه شايفه امبارح فى سينما كايرو!».. فهنا تهكم لاذع من سيد بدير، من الذين يسرقون أفكار السينما المصرية من الافلام الاجنبية بوقاحة شديدة تحت شعار «الاقتباس».. ولأن سعاد حسنى هاوية التمثيل تجلس فى المحل العام نفسه مع بعض صديقاتها وترى المخرج الوسيم، فإنها تفعل المستحيل لتلفت نظره عله يكتشفها كوجه جديد.. ويلتقط المخرج الفرصة بدوره لمحاولة اصطياد هذه الفتاة الجميلة التى لا ترفع عينيها عنه، فيقول لكاتب السيناريو: «تقدر تألف لى دلوقتى سيناريو صغير لواحد عايز يتعرف على واحدة فى مكان عام؟..» وعندما يقترح كاتب السيناريو شيئا سخيفا يقول المخرج: «ما دام المسألة مسألة اقتباس.. أنا حقتبس دلوقتى مشهد شفته فى فيلم مصرى.. ثم يطلب من «الجرسون» أن يستدعى سعاد حسنى لترد على التليفون.. وعندما تذهب إلى كابينة» التليفون.. يحدثها المخرج من «الكابينة» المجاورة – وبصوته المباشر طبعا – ومن دون مناسبة، يبلغها بحيلة اكتشافها للسينما ويحدد لها موعدا للقائه غدا فى مكتبه..

هذه الحيلة الظريفة قدمها فطين عبد الوهاب نفسه فى فيلم **«الزوجة رقم ١٣»** الذى قدمه قبل عام، وبالتحديد عام ١٩٦٢.. ولكنه يضيف إليها هنا إن الفتاة الشقية سعاد حسنى اكتشفت الحيلة فورا بالطبع، فهى تعلم أن المخرج يوسف حسين – محمد سلطان – الذى يظن نفسه ذكياً، يحدثها بنفسه من الكابينة المجاورة وليس من مكتبه كما يدعى.. ولكن إذا كان هو يظن أنه يوقع بها، فإنها هى نفسها تريد أن توقع به لكى يكتشفها كوجه جديد فعلا، فلماذا لا تسايره فى اللعبة؟ ولذلك نراها بعدما يضع سماعة التليفون تربت له على ذراعه وتسأله مباشرة: «لكن أنت ماقلتليش مكتبك ده فين ؟» فيقول مرتبكا: «فى استديو الاهرام!»

هذه اللمسة الأخيرة على مشهد قديم، هى «القفشة» الاضافية التى جعلت المشهد جديدا.. وهذا ما يسمى فى الكوميديا الاميركية مثلا «الجاج» ولها كتاب متخصصون يضيفونها على السيناريوهات الجاهزة سواء باضافة حركة جديدة أو عبارة حوار تضاعف من الكوميديا وفطين عبد الوهاب كمخرج، وسيد بدير ككاتب

حوار.. كانا بارعين فى هذا اللون من اللمسات الكوميدية الاضافية التى تنبثق من المشهد الجاهز نفسه.. وقد تأتى الفكرة الجديدة فى اثناء التصوير الفعلى، وهنا لا بأس من اضافتها لأنها لا تخل بالموقف الاصلى بل تؤكد عليه أكثر.. فالكوميديا هى فن التفاصيل الصغيرة الذكية، وهى كذلك فى سينما فطين عبد الوهاب بالذات.

الخط الاول

يصبح خط سعاد حسنى، الفتاة الجميلة هاوية التمثيل، هو أحد الخطوط الرئيسية الثلاثة فى بناء سيناريو «عائلة زيزى».. فبعدما يستدرجها المخرج الوسيم الشاب للقائه بحجة اكتشافها للسينما، تكتشف هى أنه يرغب بها شخصيا.. ومع أنها شريفة بالطبع ولا تفرط فى نفسها.. إلا أن عالم السينما يبهرها حينما تذهب إلى الاستديو، وتكون الفرصة مواتية، وبذكاء، لتقديم رقصة لسهير زكى..

ترفض الأم عقيلة راتب بالطبع أن تنحرف ابنتها إلى عالم السينما الذى مازال المجتمع المصرى المحافظ يرفضه أخلاقيا.. وهنا يضع فطين عبد الوهاب على لسان الأخ الأكبر فؤاد المهندس، دفاعا حارا عن فنانى السينما باعتبارهم فئة عادية جدا من فئات المجتمع، فيها الصالح وفيها الفاسد، مثل أى فئة أخرى، فواضح أن العاملين فى السينما كانوا يتعرضون، عند صنع «عائلة زيزى» عام ١٩٦٣، إلى حملة الرفض والتشهير ذاتها التى مازالوا يتعرضون لها الآن.. ولكنها قد تكون مبررة ومفهومة منذ سبعة وعشرين عاما، أما الآن، حيث لم يعد المرفوض هو بعض السلوك المنحرف لهذا الفنان أو ذاك.. وإنما الفن كله وبالمطلق باعتباره «رجسا من عمل الشيطان»! فإن الرفض اصبح أكثر تخلفا وشراسة.

بهذا المنطق الرافض، تحرض الأم عقيلة راتب ابنيها فؤاد المهندس وأحمد رمزى على منع أختهما سعاد حسنى من العمل فى السينما ولو بالقوة.. فيستغل فطين عبد الوهاب الموقف كعادته استغلالا كوميديا حين يجعلهما يذهبان إلى الاستديو الذى ستمثل فيه أختهما لأول مرة، ويتنكران ضمن أفراد «الكومبارس».. وحين يجدان الممثل الذى يؤدى دور «الأمير» يهم بتقبيل أختهما أمام الكاميرا، يفسدان المشهد بالطبع، ثم تشيع الفوضى فى الاستديو كله وتنشب معركة هائلة ظريفة لا ندرى كيف يضرب فيها أحمد رمزى كل العاملين فى الاستديو، حيث كان لابد من ان يستخدم الفيلم، هذا الممثل شديد الجاذبية أحمد رمزى، فى عمليات «الضرب»

والمغامرة التى كان متخصصا بها.. بينما يستخدم أيضاً فؤاد المهندس فى المعركة نفسها استخداما كوميديا حين يفقد «نظارته» فلا يرى شيئا، ولكن يواصل الضرب «العميانى».. ولكى تكون الفرصة مواتية طبعا لايجاد «ايفيهات» كوميدية نابعة من الموقف نفسه.. وهكذا تصبح المعركة أكثر أقناعا وانسجاما مع السياق العام للفيلم، من المعارك المفتعلة التى نراها فى أفلام اليوم، بمناسبة ومن دون مناسبة.

الخط الثانى

أما الخط الثانى فهو فؤاد المهندس، مهندس النسيج الذى يعمل فى مصنع لا نراه لأنه لم يذهب إليه أبدا طوال الفيلم.. هذا المهندس مصاب إلى حد الهوس بحب الماكينات واصلاحها، وهو يزعم أنه يخترع ماكينة يضع فيها الخيوط من ناحية، فتخرج قماشا من الناحية الاخرى، فالشخصية كاريكاتيرية بالأداء الذى تعودناه من فؤاد المهندس: المبالغة فى الحركة والصوت.. والعصبية الشديدة إلى حد الاختناق.. واستخدام الجسد بهدف الاضحاك، وبحركات يسرف فى استخدامها سواء على المسرح أو فى السينما لسبب لا ندريه، وبحيث يمكن أن نقول أنه على الرغم من اعتماد فطين عبد الوهاب على الشخصية الكوميدية ذات التركيبة الشكلية والحركية الخاصة، فإن فؤاد المهندس هو الشخصية الوحيدة فى هذا الفيلم التى فرضت تركيبتها الخاصة والمبالغ فيها، على المخرج.. وهى خسارة حقيقية لأن فؤاد المهندس هو موهبة كوميدية هائلة ويصبح من الأفضل لو تخلص من هذه الاضافات المتشنجة.

فؤاد المهندس فى **«عائلة زيزى»** شخصية صامتة تماما ومعزولة تماماً عن أى حياة حقيقية، باعتبار أنه يعشق الماكينات فقط وإلى حد افساد أى محاولة لتزويجه.. فهو لا يحس بأى مشاعر طبيعية حتى تجاه الفتاة الجميلة التى يخطبونها له بل يتركها لاصلاح ماكينة فى مصنع أبيها.. ثم عندما يتشجع أخيرا بتحريض أخوته الذين يبدون طبيعيين جدا، يغازلها بعبارة من نوع «انتى أحلى ماكينة شفتها طول عمرى!»

الفيلم يريد أن يقول أن الذين يشغلون أنفسهم بعملهم فقط منعزلين عن أى ممارسات طبيعية أخرى، قد يتحولون هم أنفسهم إلى آلات.. ولكن تجريد الشخصية- حتى بالمبالغة الكوميدية - من أى ملامح إنسانية، يحمل مخاطرة كبيرة

تفسد كل شئ حتى الكوميديا نفسها، لأن الشخصية تفقد مصداقيتها لدى المشاهد. والمثال الذى ارجو أن يؤكد ذلك هو أننا لا نضحك على «سبعاوى» طوال مشاهده مع ماكينة النسيج، بينما نضحك جدا عندما يتحمس لانقاذ أخته من زبانية السينما وإلى حد الاشتراك فى معركة عنيفة، بعدما يفقد نظارته ولايرى شيئا، فهو هنا يعود بشرا حقيقيا بكل نقاط ضعفه، وليس الآلة الصامتة الخالية من الحرارة والمشاعر ..

الخط الثالث

الخط الثالث للفيلم هو الفتى العابث أحمد رمزى والمشغول فقط بمطاردة الفتيات، إلى أن يقع فى حب الجارة الحسناء ليلى شعير، التى سكنت الدور الأعلى من الفيللا مع أبيها.. ويلعب الفيلم جيدا على هواية «اليوجا» التى تمارسها هذه الجارة الحسناء حيث تجلس ساعات طويلة فى اوضاع ساكنة غريبة.. فهذا نموذج شاذ أو «مضروب» اخر .. ونحن نضحك على أحمد رمزى الذى يتمتع هو نفسه بخفة ظل وحيوية هائلة، حين يحاول التقرب من الفتاة بتقليدها فى أوضاع «اليوجا» الغريبة، وحين يلاحقها ويلتقى بشحاذ جالس وقد فتح يده للمحسنين فينقده عمله ما لعله يلفت انتباه الحسناء التى لم تكترث به فيحاول أن يسبقها بضع خطوات ثم يجلس فى وضع «اليوجا» فاتحا كفيه لعله يلفت نظرها، وهنا يجئ الشحاذ نفسه فيضع عملة فى يده، تعبيرا عن أن مهانة الحب حولته إلى شحاذ هو الآخر.. وهذا هو «الايفيه بالصورة» الذى نقصده فى كوميديا فطين عبد الوهاب ..

النهاية السعيدة

بينما تمضى الاحداث على هذه المحاور الثلاثة، تكون الأم المسكينة قد أوشكت على الجنون من مشاكل أبنائها الثلاثة.. فترفع يدها إلى السماء شاكية : «ده ايه البلا الازلى اللى أنا فيه ده.. لو كانت مصيبة واحدة كانت تهون.. اتنين ممكن.. لكن تلاتة؟» وهنا تشير ابنتها الطفلة زيزى إلى نفسها مصححة: «أربعة يا ماما!». وهو «ايفيه» آخر يتكرر مرتين فى الفيلم ليشير إلى أنه حتى الطفلة التى لم نر اى مشاكل لها، تريد أن تحتفظ بحقها فى أن تكون «المصيبة» الرابعة، مثل أشقائها، وألا تحرم من هذا الشرف! ولابد من أن تتصاعد المشاكل إلى أن تصل إلى ذروتها.. وطبيعى فى عائلة كهذه أن تكون الذروة مرتبطة بشرف البنت الذى هو محور الاهتمام

المقدس فى الأسرة المصرية. ولكن الفتاة سعاد حسنى وعلى الرغم من كل هذه المشاكل، ومعارضة أمها وأخويها، مازالت مصممة على التمثيل فى السينما، حتى أنها تتظاهر بالانتحار على طريقة كليو باترا التى تتقمص شخصيتها فى البدء.. وفى الوقت المناسب طبعا، يجئ الحل فى شخص المخرج الوسيم العابث، الذى فشل فى التغرير بها.. فهو يجئ بشكل شرعى هذه المرة، عندما اكتشف أنه يحبها فعلا فقرر أن يتزوجها.. فكيف لا يمكن لهذه الشخصيات والاحداث الظريفة أن تنتهى نهاية سعيدة؟

- مجلة الفن - السنة ٣- العدد ٤٠ - ١١/٥/ ١٩٩٠.

«حلاق السيدات»
فيلم ثقيل الدم
والنابلسى متعجرف محبوب

من الصعب تتبع بدايات عبد السلام النابلسى فى الأفلام.. فمن المؤكد أنه ظهر فى أفلام مبكرة جدا منها **«العزيمة»** مثلا الذى أخرجه كمال سليم عام ١٩٣٩، كعضو فى «شلة» أنور وجدى من الشباب العابث.. ولعله ظهر أيضاً فى أفلام مبكرة قبل ذلك فى الدور نفسه: الشاب الثرى العابث الذى كان شكله الارستقراطى يؤهله له، وكان يمكن أن يستمر عبد السلام النابلسى ممثلا ثانويا نكرة لو ظل يؤدى الدور نفسه، فهو بالتأكيد لم يكن قادراً على أن يصبح أنور وجدى أو عماد حمدى أو كمال الشناوى.. ولكنه بعدما حول مظهره هذا نفسه إلى الجانب المعاكس، أى إلى السخرية من هذه الشخصية، اصبح تلك الشخصية الكوميدية العبقرية التى ليس لها مثال آخر فى تاريخ السينما المصرية كله، والتى لا نمل مشاهدتها حتى الأن، كنموذج فذ من نماذج الكوميديا السينمائية غير القابلة للتكرار مثل: إسماعيل ياسين.. عبد الفتاح القصرى.. استفان روستى.. زينات صدقى.. مارى منيب.. وهى نماذج لا نضع ايدينا بالتحديد على مواطن عبقريتها، ولكنها وجدت تجاوبا غريبا عند المشاهد المصرى وحسب نوقه الخاص فى استقبال الكوميديا، فضلا عن أنها كانت نماذج موهوبة ومتفردة حقا...

على الرغم من أن عبد السلام النابلسى ظهر وسط هؤلاء وغيرهم، ومثل أمام نجوم كبار، من محمد فوزى إلى فريد الأطرش وعبد الحليم حافظ، فلقد استطاع أن يتفرد بين الجميع وحتى الأن بشخصيته الخاصة.. شخصية الصعلوك المتأنق شديد الغرور، الواثق من عبقريته وارستقراطيته. وعلى الرغم من أنه لا يملك مليما، إلا أنه

يتأفف من الفقر والتخلف، مع الاعتزاز بكرامته وأصله العريق ومواهبه الوهمية. وعلى الرغم من أنه دائم التشنج والتصلب وإلى حد العجرفة أحيانا.. إلا أنه المتعجرف الوحيد الذى نحبه، بحيث لابد أن نبتسم بمجرد أن نراه وعلى الرغم من أنه اكتفى بالدور المساعد إلى جانب النجوم الكبار، فإنه كثيرا ما كان أقرب إلى قلوبنا منهم..

بطل.. لمرة واحدة!

يبدو أن عبد السلام النابلسى عندما قرر إن ينتج بنفسه فيلم **«حلاق السيدات»** عام ١٩٦٠، احس أنه قد حان الوقت ليصبح بطلا هو الآخر، بدلا من أن يكتفى بالبقاء فى ظلال البطل، فى دور الصديق أو السكرتير أو القريب، وهو ما اصطلحنا على تسميته «السنيد»، أو الدور الظريف الذى «يسند» البطل الغارق فى قصة حب أو مغامرة ما، بينما صديقه هذا الذى يصاحبه كظله، يتدخل بين وقت وآخر، إما التعليق وإما بالنصيحة التى غالبا ما تؤدى إلى كارثة.. وحتى يصبح هو البطل الذى تدور حوله القصة الأصلية غامر بإنتاج الفيلم!..

لقد فعل النابلسى كمنتج كل الأشياء الصحيحة لصنع فيلم كوميدى.. فعهد بكتابة السيناريو إلى أبو السعود الإبيارى اكبر وابرع كتاب الكوميديا السينمائية حينذاك.. ثم عهد بالإخراج لفطين عبد الوهاب أبرع مخرجى الكوميديا بلا جدال.. بل إنه استعان أيضاً وبذكاء شديد بإسماعيل ياسين الذى كان النجم الكوميدى الأول الذى يكفى اشتراكه فى أى فيلم لضمان نجاحه.. وإذا كان إسماعيل ياسين قد انقذ «فتيانا أول» كثيرين فى بداياتهم عندما قام بدور «السنيد» لهم فلماذا لا «يسند» زميله وصديقه عبد السلام النابلسى هذه المرة؟

كان فطين عبد الوهاب قد جمع بين النابلسى وإسماعيل ياسين فى عدة أفلام منها **«إسماعيل ياسين فى الجيش»**.. و بوليس حربى» و «بوليس سرى» و**«الفانوس السحرى»**... ثم فى فيلم واحد بعد تجربة «حلاق السيدات» الفاشلة هو **«الفرسان الثلاثة»** عام ١٩٦٢. اقول «الفاشلة» لأن تجربة انفراد عبد السلام النابلسى بالبطولة الرئيسية لم تتكرر بعد ذلك.. واعتقد أن ذكاءه فى الإستعانة بشعبية إسماعيل ياسين المضمونة كانت سلاحا ذا حدين.. لأن الجماهير التى كان يمكن أن تذهب لترى إسماعيل ياسين «سنيدا» أو ممثلا مساعدا مع نجوم كبار مثل أنور وجدى أو محمد

فوزى أو كمال الشناوى، تذهب وهى تعرف مقدما أنها سترى مضحكها المفضل ضمن عناصر جذب اخرى مثل الرقص والغناء والمغامرة مثلا.. أما أن تذهب لترى اسماعيل سنيدا لممثل أخر تعودت أن تراه «سنيدا» هو نفسه (مثل النابلسى)، فمن الطبيعى أن تحس بأنها خدعت بشكل ما.. فإذا ما كان اسماعيل ياسين قد قام ببطولات أفلام عديدة بنفسه، فلأن نوع الكوميديا التى يقدمها لجمهوره تكفى وحدها.. بما فيها من «هزل».. بينما نوع كوميديا النابلسى «الأنيقة» والمحسوبة بدقة فى الحركة واللفظ.. لا تكفى لذلك..

أسباب الفشل

لابد أن هناك أسبابا أخرى بالطبع لفشل **«حلاق السيدات»**.. فالمشكلة التى كان يواجهها البطل، وهى مسألة سوء الفهم بينه وبين حبيبته كريمة لم تكن قوية بما يكفى، على الرغم من كل ما يقال بأن الموضوعات ليست مهمة جدا فى هذا النوع من السينما. ولابد أن البطلة كريمة أيضاً كان لها دخل فى هذا الفشل.. فهى لم تكن ممثلة حارة بقدر ما كانت سيدة جميلة باردة، حتى أن لقبها الذى كان منتشرا فى الصحافة الفنية حينذاك هو أنها «فاتنة المعادى»! وهى على العكس من كاميليا مثلا التى لم تكن ممثلة، وإنمات مجرد فتاة جميلة وبيضاء غليظة الشفاه تجيد التثنى والتأوه.. ولكنها كانت «حارة» وهى تصنع كل هذا.. فهناك فرق إذا!

السبب الآخر الأكثر أهمية بالطبع، هو أن حجم الكوميديا فى «حلاق السيدات» لم يكن كافيا على الرغم من براعة المؤلف أبو السعود الإبيارى.. ولكن لابد أنه تعرض لضغوط من عبد السلام النابلسى – الذى هو المنتج أيضاً – لكى يقوم بتفصيل الأحداث على رغباته هو كبطل.. فإذا به يلعب دور العاشق الولهان الذى تحبه الحسناء.. وهو ما يتناقض مع الصورة التى رسمها لنفسه أو رسمها له المؤلفون فى كل أفلامه قبل ذلك فتركيب شخصيته واداؤه لا يحتملان هذا اللون من الأدوار.. ومن الصعب إن يتحول فجأة إلى هذا العاشق الجاد الذى يهيم بحب كريمة أو تهيم هى بحبه.. ولذلك نجد الثلث الأول من **«حلاق السيدات»** شديد الحيوية والمرح حينما كان النابلسى وإسماعيل ياسين وزينات صدقى واستفان روستى يقومون باشيائهم المألوفة وقبل أن يتفرد النابلسى بعد ذلك بالأحداث ويختفى الأخرون تقريبا، فيفلت عنصر «التوقع» من المشاهد، وهو من أهم عناصر الكوميديا بالذات..

بمعنى أن يتوقف فجأة ما كان المشاهد يتوقع تقديمه من ممثل ما لكى يعطى هذا الممثل شيئا آخر.. وبمعنى أنه إذا كان عبد السلام النابلسى ذكيا حين استعان فى أول فيلم من انتاجه بإسماعيل ياسين وزينات صدقى واستفان روستى، وهى المجموعة التى ارتبطت لدى المشاهد بكوميديا خاصة فى أفلام كثيرة. فإن ذكاءه هذه قد خانه حين استخدمهم «كطعم» يجذب بهم المشاهدين فى بداية أحداث الفيلم، ثم يتخلص منهم بعد ذلك فى محاولة لأن يصبح وحده أنور وجدى أو كمال الشناوى.

اعتقد أنها فكرة فطين عبد الوهاب – الذى لم يكن هو أيضاً فى أحسن حالاته فى «حلاق السيدات» – أن يربط بين شخصيات الفيلم وسلسلة الأفلام التى مثلوها قبل ذلك وحققت نجاحا كبير.. فالنابلسى كان قد شارك اسماعيل ياسين كما قلت فى عدة أفلام أخرجها فطين نفسه، منها «تجربتهما فى الجيش» مثلا.. ولذلك يلتقط هذا الخيط ليروى لنا بصوت الراوى إنهما تخرجا من الجيش وقد تعلما أشياء كثيرة جديدة عن قيمة الحياة والعمل. لاسيما وأن الجيش كان المدرسة التى يحمل لها الجميع احتراما كبيرا منذ أن قام الجيش بثورة يوليو عام ١٩٥٢ وتسلم السلطة .. وكان من الطبيعى أن تسانده السينما بكل الاشكال حتى الكوميدية منها، فنرى النابلسى وإسماعيل ياسين فى «الجيش» عام ١٩٥٥، أى بعد الثورة بثلاث سنوات فقط، ثم بعد ذلك بخمس سنوات أخرى أى عام ٦٠ يرد ذكر الجيش مرة أخرى حتى فى موضوع بعيد عنه مثل «حلاق السيدات».. حيث نراهما خرجا من فترة التجنيد إلى الحياة المدنية ليعودا إلى أعمالهما العادية!

قد لا ينتبه الكثيرون إلى أن المعلق الذى يروى لنا هذه المقدمة فى عبارات بالصوت فقط، هو عمر الشريف شخصيا. الذى كان قد بدأ يصبح نجما كبيراً والذى لابد أنه جامل صديقه عبد السلام النابلسى بهذه العبارة القليلة... أو لعلها كانت مجاملة لفطين عبد الوهاب نفسه، لأنها لم تكن مصادفة بالطبع أنه اخرج لعمر الشريف واحدا من أفضل أفلامه – فطين وعمر معا – **«إشاعة حب»** فى العام نفسه الذى أخرج فيه «حلاق السيدات»

الحلاق.. وحلال العقد!

المهم.. يبدأ الفيلم بعودة عبد السلام النابلسى بعد فترة التجنيد ومعه زميله إسماعيل ياسين إلى دكان الحلاقة الذى يمتلكه أبوه فى الحى الشعبى.. والنابلسى

اسمه «زيزو».. ولكنه يسمى نفسه بطريقته المتكبرة المعروفة «البروفسور».. بينما صديقه إسماعيل ياسين هو «ترمس» وهو الاسم نفسه الذى ظهر به فى أفلام سابقة.. ويبدى «زيزو» تأففه بالطبع من دكان أبيه الصغير المتواضع، ويعلن بطريقته الظريفة عن مشروعاته الخطرة لأحداث انقلاب فى الدكان ومهنة الحلاقة كلها.. فهو سوف يفتح فرعا للحلاقة النسائية أيضاً. وعندما يعرض على صديقه «ترمس» مشاركته العمل يقول أنه لا يعرف شيئا عن الحلاقة.. فيحل المشكلة ببساطة بأن يفتح فرعا خاصا بالحلاقة للحيوانات ليتمرن فيه إسماعيل ياسين، الذى نراه بالفعل يحلق لحمار وكلب وبقرة، جنيا إلى جنب مع البشر فى الدكان نفسه.. فهؤلاء الناس كانوا قادرين على صنع أى شىء فى الأفلام!

عندما يستدعى «البورفسور زيزو» الذى هو النابلسى، ومساعده «ترمس» أو إسماعيل ياسين لتصفيف شعر السيدة الثرية اشجان التى هى زينات صدقى، فى قصرها الفخم، فإن لنا أن نتصور ما يمكن أن يحدث بين هذا الثلاثى الصاخب..!

إن أى مشاهد عاقل لا يمكن أن يفهم ما الذى يجعل سيدة محترمة تشرك حلاقا تتعامل معه لأول مرة فى مشاكلها الخاصة جدا مع زوجها العابث...؟ ولكن عندما تكون هذه السيدة هى زينات صدقى فإنها لابد أن تفعل وتشكو «اشجان» من عبث زوجها الذى هو استفان روستى.. النصاب الارستقراطى - الذى كنا نحبه هو أيضاً إلى اقصى حد على الرغم من كل شروره - والذى يخون زوجته زينات صدقى مع بنت الذوات الجميلة كريمة التى توقع بالرجال، من أجل ثرواتهم!..

عندما يكون هذا «الكوافير» النسائى هو عبدالسلام النابلسى، فإنه لابد أن يقحم نفسه فى الموضوع من دون أى مناسبة.. فهو لا يمكن أن يترك أى مشكلة طبعا من دون أن يحلها باعتباره العبقرى الذى يفهم كل شيء من الحلاقة إلى علم النفس إلى فن السعادة الزوجية!.. وهو يطمئن السيدة إلى أنه سيخلصها من مشكلتها فورا ويبعد زوجها عن عشيقته اللعوب.. وهو يبرر شهامته هذه بأن «رصيدى من الإنسانية بحر خضم.. أنا نصير الضعفاء»... وهنا نلاحظ لغة عبد السلام الراقية وعبارته الفصحى المنتقاة والتى يستقيها من ثقافته الشخصية..

تتم الخطة أو المؤامرة على أساس أن يقدم الحلاق - النابلسى - نفسه للمرأة الجميلة إلهام- تقوم بالدور كريمة - على أنه مليونير.. فتنصرف إليه عن استفان روستى الذى يعود هكذا إلى زوجته زينات صدقى.. والخطة وضعتها زينات صدقى

نفسها واغرت النابلسى بالقيام بها مقابل مبلغ من المال.. ولكنه يرفض بطريقته المتشنجة الطريفة لأن ضميره يرفضها.. ويؤنب زينات صدقى على تفكيرها التآمرى هذا قائلا: «آه منكن يا بنات حواء.. تروح فين الشياطين منكن!».. وهنا نلاحظ تأكيده على الفصحى التى لم نكن نتقبلها فى هذا الاستخدام الكوميدى إلا من عبد السلام النابلسى.. وعندما تعده زينات صدقى بأنه لو تمكن من أبعاد كريمة عن زوجها فسوف تفتح له «صالون حلاقة» على أحدث طراز، يتردد قليلا بدعوى أن «ضميرى لسه مستيقظ».. ولكنه يقبل بالطبع!

فى حفل فخم، من الحفلات التى تقام فى البيوت الفخمة ونراها كثيرا فى الأفلام المصرية. يتظاهر «زيزو» الحلاق هذا بأنه المليونير عبد العزيز شحتوت.. وعلى الرغم من أن الحاضرين يؤكدون أنهم لم يسمعوا ابدا عن مليونير بهذا الاسم، إلا أنه يؤكد بأسلوبه المعهود أن عنده ارضاً فى منطقة الهرم وفيها آبار بترول!! وسرعان ما تنصب كريمة شباكها حوله عندما تسمع بالبترول. وهو يبدى إعجابه بها بالطبع بإعتبارها أجمل من «ملكة جمال هونولولو».. ولكى يؤكد هيامه بها من أول نظرة، يقول أغرب عبارة غزل فى السينما المصرية.

– أنا شاعر يا هانم أن النار بتتأجج... وإن قلبى بيتعجج!»

فتسألة هى: يعنى أيه بيتعجج؟

فيرد « يعنى بيتحول إلى عجة!»

بترول النابلسى..

ثم تحرجه كريمة بطلب رؤية الأرض التى يملكها وبها آبار البترول.. وبجرأة شديدة يطلب من مساعده إسماعيل ياسين أن يسكب برميلا من الجاز على رمال الصحراء.. وتشم هى الرائحة وتصدق وجود آبار بترول.. كيف؟.. كل شىء جائز فى الفيلم المصرى!!

سرعان ما يذاع خبر العلاقة الجديدة بين كريمة اللعوب والمليونير الجديد، فى أوساط المجتمع الخاص جدا فى هذه الأفلام.. وحيث لا حديث للجميع إلا عن الغراميات والفضائح.. وفى مشهد تركيبى، نرى ثرثرة النساء فى التليفون.. وحيث تتم إضافة جديدة للنميمة التليفونية مع كل امرأة.. وبينما ينشغل النابلسى فى التغزل بكريمة بعبارات الغزل الفخمة من نوع «هذا الأفق البعيد المترامى الاطراف..

يشهد على حبى العظيم» .. يعلق بعض الخبثاء على هذه العلاقة الجديدة القائمة على الطمع، بهذا المثل الشعبى العجيب.. «طمعنجى بنى له بين فلسنجى سكن له فيه»!! ومعناه – فيما اعتقد – أن كريمة لو كانت طامعة فى ثروة النابلسى الوهمية.. فإنها لا تعلم أنها لن تخرج بشىء لأنه مفلس!

تنجح خطة كريمة فى الإيقاع بالمليونير.. ويتم الزواج بينهما فعلا من دون أن ندرى كيف ولا لماذا.. فالمفروض أن النابلسى ينفذ خطة لحساب زينات صدقى لإبعاد كريمة عن زوجها استفان روستى.. فكيف تصل الخطة إلى حد أن يتزوج كريمة فعلا؟

التفسير الوحيد أنه طامع فى المكافأة التى وعدته بها الزوجة المخدوعة زينات صدقى.. ولكن لأنه رفض هذه الخديعة فى أعماقه، فإنه يتحفنا بإحدى عباراته الرنانة «رنين الذهب ما يغطيش على صوت الضمير»! ثم يحاول فعلا مكاشفة كريمة – بعد الزواج وليس قبله – بأنه ليس مليونيرا.. وإنما هو مجرد «راجى عفو الخلاق.. عبد العزيز شحتوت الحلاق».. ولكن كالعادة فى الأفلام المصرية عندما يكون هناك سر خطير يريد أحد الاعتراف به لكى يريح ضميره، فإن الفرصة لا تجئ أبدا إلا متأخرة جدا وبعدما تكون المسائل قد تعقدت جداجدا!

عندما تكتشف كريمة إنها خدعت وتزوجت مليونيرا مزيفاً، تغضب لكرامتها كأنثى.. وكالعادة أيضاً لا تسمح لزوجها بالاقتراب منها.. وهى مسألة تحدث كثيرا فى الأفلام المصرية وببساطة مدهشة.. حيث يكون من المألوف جدا أن تمنع السيدة زوجها من معاشرتها ليلة ثم اخرى ثم ألف ليلة.. ثم يستمر الفيلم كله على هذه الحكاية .

مع التغاضى عن مسألة البيت الفخم الذى يعيش فيه الزوجان ومن دون أن ندرى هل هو بيت عبد السلام النابلسى المفلس فنسأل: من أين له هذا؟.. أم أنه بيت كريمة نفسها فنسأل: كيف تزوجت مليونيرا طمعا فى ثروته ثم تركته يسكن فى بيتها هى من دون أن يشترى لها قصرا خاصا؟.. نتابع لنرى أن حياتها الزوجية تمضى وقد تفسخت تماما، وسادتها الخصومة المتبادلة.. ولكنهما انقاذا للمظاهر وتجنبا لفضيحة فشل الزواج ، يتظاهران أمام الخدم بالحب وعبارات الهيام المتبادلة.. وبمجرد أن يصبحا لوحدهما يتبادلان الشتائم من جديد حيث يقول لها بفخامته اللغوية» انتى معندكيش كاراكتير!» بدلا من أن يقولها لها «انتى معندكيش شخصية»

مثل كل البشر العاديين.. هكذا كان «الكونت» عبد السلام النابلسى!

فى الوقت نفسه، ينجح جدا فى عمله كحلاق للسيدات حيث تفتتح له زينات صدقى «الصالون» الفخم الذى وعدته به كثمن للمؤامرة.. ولكنه يصبح حلاق فندق «الهيلتون» الذى كان من زمن إنتاج الفيلم عام ١٩٦٠ ليس مجرد فندق عادى.. وما كان حدثا هاما فى المجتمع المصرى.. فبين الفنادق الكلاسيكية القديمة التى كانت فى القاهرة مثل «سميراميس» و «شبرد»، كان «هيلتون النيل» هو أول فندق من فنادق النجوم الخمسة انشئ على الطراز الامريكى الحديث بحيث بهر به الجميع فى ذلك الوقت، بل أن وجوده اوجد انماطا جديدة من السلوك والعادات عند بعض الشرائح فى المجتمع المصرى.. بل وربما فتح هذا الفندق مجالات جديدة أمام الفتاة المصرية التى بدأت تعمل فى «كافتيريا الهيلتون» التى أصبحت أشهر من نار على علم، وذلك بعد أن كانت الفنادق القديمة الفخمة اقرب إلى الطابع الانكليزى الوقور والمتحفظ! ومن هنا فى تقديرى، كان ذكاء من عبد السلام النابلسى - المنتج - فى استخدام هذا الفندق الذى كان ظاهرة جديدة مهمة فى مجتمع النخبة حينذاك.. فهو الحلاق الفخم فى هذا الفندق الذى يمكن أن يجذب إليه سيدات المجتمع بغزارة حتى نسمعه يحدد موعدا لاحداهن بعد سنة ونصف!!

لكن الموقف فى البيت مازال على ما هو عليه من الخصام بينه وبين زوجته كريمة التى تزوجها مضطرا، ولكننا نفهم بالطبع إنه بدأ يحبها فعلا.. وتبدأ الزوجة حربا غريبة مستعينه بخادمتها الممثلة خيرية أحمد ضد زوجها الذى تقاطعه.. وهى «حرب الاسطوانات».. فهو يتسلل إلى جهاز «البيك أب» ليضع أسطوانة عبد الحليم حافظ «باحلم بيك أنا بحلم بيك».. فتوعزهى للخادمة بأن ترفعها لتضع بدلا منها اسطوانة فايزة أحمد: «ياللى بتسأل عليا.. ملكش دعوة بيا..»!

فى هذه الاثناء، وبعد ضياع كريمة من استفان روستى، فإنه لا يعود إلى زوجته زينات صدقى كما كانت تتوقع.. وإنما على العكس يطلقها ويتزوج صديقتها اللعوب التى حرضتها من البداية على تدبير كل هذه المؤامرة... وهكذا تكتشف زينات صدقى إنها خسرت كل شيء.. فتصرخ كعادتها فى الأفلام: «عايزة راجل.. راجل يا اخواتى» ! فلقد كانت هذه السيدة الطريفة مصابة «بذعر الرجال».. ولم تكن تخجل من إعلان ذلك بمناسبة ومن دون مناسبة ومع عبد السلام النابلسى بالذات فى أفلام كثيرة.. ولكن لإنه تحول هذه المرة إلى البطل أو «جان بريمييه» الذى يحب البطلة

مباشرة، فلقد ترك زينات صدقى إلى إسماعيل ياسين ليتزوجها.. ونحس أن السيناريو تذكر فى هذا الموضوع من الفيلم أنه استعان بهذين النجمين فى البداية ثم لم يجد لهما دورا عندما انشغل بقصة النابلسى مع كريمة، فاستعدعاهما مرة أخرى ليزوجهما!

حفلة طلاق..!

أما المسار الأصلى للفيلم بعد ذلك، فيصل إلى قرار كريمة والنابلسى انهاء هذا الزواج الزائف بالطلاق.. بعد أن يكون قد مر وقت كاف لتجنب الفضيحة.. وهنا يقدم فطين عبد الوهاب أحد حلوله السينمائية المبتكرة.. فإذا كانت هناك دائماً حفلات زفاف.. فلماذا لا تكون هناك أيضاً «حفلة طلاق»؟.. وفعلا تقام «الزفة» التقليدية بالطبول.. ولكن حيث الزوجة كريمة ترتدى ثوب زفاف أسود.. ونرى على إحدى باقات الورد التى تصلها، بطاقة تقول «طلاق سعيد»!

وكما استعان عبد السلام النابلسى فى البداية بصوت عمر الشريف، فهو يستعين هنا أيضاً بصديقته المطربة صباح وهى تجامله بمشهد واحد، حيث تذهب إلى صالونه فى الهيلتون لتصلح شعرها.. وبشخصيتها الحقيقية (المطربة صباح) فيشكو لها من حبه الفاشل لكريمة وتقوم هى بمواساته.

كالعادة، تتكشف الحقيقة فى الوقت المناسب بالضبط للنهاية السعيدة.. ففجأة ومن دون أن ندرى أين كان مختفيا كل هذا الوقت، يظهر استفان روستى الذى بدأت المشكلة كلها بأنه كان على علاقة بالحسناء اللعوب كريمة، ليوكد على الملأ أنه لم ينل منها أى شىء، بل أنها كانت سيدة شريفة جدا.. وبالتالى فما هو المانع من أن يعود عبد السلام النابلسى للزواج بها ولكن على اسس جديدة تماما هذه المرة، وبعد أن اكتشف كل منهما أنه يحب الاخر حبا خالصا من أى طمع.. وطبقا للدرس الأخلاقى الذى يلقنه لنا النابلسى: «الدنيا حب ووفاء واخلاص.. مش مظاهر وبس»!! وربما بسبب ذلك.. كان الفيلم «دمه ثقيل» على الرغم من كل ذكاء هذا المتعجرف الظريف.

- مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٤١ - ١٢/١١/١٩٩٠.

« الأغبياء الثلاثة»
أنا .. واثنان آخران شاهدا هذا الفيلم!!

عندما نقرأ أسماء يونس شلبى وسعيد صالح وسمير غانم على فيلم واحد - هو الذى اختار لهم هذا الترتيب وليس أنا - فلابد من أن نتوقع فيلما كوميديا صارخا وكمية هائلة من الضحك .. فكل واحد من هؤلاء يقوم ببطولة أفلام كوميدية بمفرده، فما بالك بالثلاثة ، خصوصا عندما نضيف اليهم دلال عبد العزيز، التى أصبحت لابد منها فى كل فيلم لزوجها سمير غانم ، ثم جميل راتب، وهو ممثل كبير حقا وإمكاناته أكبر بكثير مما يأخذونه منه عادة فى الأفلام، ولكن يبدو أنه لا يمانع كثيرا فى أن يفعلوا به ما يريدون بدليل هذا الفيلم نفسه، ويضاف إلى هذه التركيبة «الضخمة» حسين الشربينى أيضا، وهو الشرير خفيف الدم جدا،ربما أكثر من الكوميديين «المتخصصين» على الرغم من أنه شخصيا لا يدعى ذلك ويمثل ببساطة شديدة.

على الرغم من كل هذه الأسماء فلست أضمن لك أن تضحك كثيرا، ولا قليلا حتى فى هذا الفيلم الذى وافق ثلاثة «كوميديانات كبار ومتخصصين» على أن يشتركوا فيه، لا لأنهم وجدوا فى السيناريو الذى قدمه لهم المنتج مساحة ينفرد فيها كل منهم بإضحاك جمهوره باسلوب مختلف عن الآخر، ومن هنا تتضاعف كمية الضحك كأننا نضربها فى ثلاثة، فليس فى السيناريو شىء يكفى لإضحاك أى أحد، ولا جملة واحدة ظريفة، ولا حتى موقف واحد لممثل واحد منهم وليس ثلاثة يمكن أن يستخدموا لصنع بسمة واحدة على شفاه أى متفرج مهما كان متخلفا عقليا ، وإنما كان الهدف الأساسى للممثلين الثلاثة «الكبار» وهم يوافقون على اقتسام بطولة هذا الفيلم، هو أنها «سبوبة» - بلغة المهنة - يمكن أن يكسبوا منها قرشين فى أوقات الفراغ، حيث أن السوق ميتة والحركة الفنية مضروبة و«اليد البطالة نجسة».

فلقد أصبح سخيفا جدا ومملا أن نكرر البديهيات كل مرة، مثل أن أبرع ممثل كوميدى فى العالم، ومهما كان عبقريا، لا يمكن أن يضحك أحدا من دون أن يكون معه أولا نص مكتوب يحمل هذه الامكانية أو حتى دمه خفيف على الأقل، ولكن النصوص العبيطة فاقدة الكوميديا لا يستطيع أن يصنع بها أحد شيئا، لا ثلاثة ممثلين كبار ولا عشرة، ولا كل نجوم الكوميديا الذين خلقهم ربنا منذ شارلى شابلن وباستر كيتون، وحتى محمد نجم ومظهر أبو النجا!

والغريب أننا نقرأ على القصة والسيناريو والحوار اسم بهجت قمر المؤلف الكوميدى الراحل الموهوب فلا نكاد نصدق أنه يمكن أن تكون له علاقة بشىء كهذا، ثم اسم أحمد عبد السلام، وهو كاتب يظهر اسمه ويختفى بين الوقت والآخر وخريج معهد السينما . من دون أن يبدو فى هذا الفيلم على الأقل، أن هناك أى دليل على ذلك!!

قصة الفيلم من الناحية الدرامية، وبغض النظر حتى عن احتمالات الكوميديا تبدو غريبة جدا عن المجتمع المصرى، مما يشير إلى أنها يمكن أن تكون منقولة، كالعادة، من أصل أجنبى إذا كان هناك أى مجتمع آخر أصلا يمكن أن يصنع مثل هذه «العباطات» وحتى مع افتراض أن منطق الكوميديا يسمح أحيانا بالخروج على الواقع والشائع والممكن، وهنا تتجه شكوكنا إلى أن مخرج الفيلم حسن الصيفى هو الذى لابد أعجبته هذه التركيبة التى تصور أنها ظريفة فجمع لها هؤلاء الممثلين الثلاثة، على الرغم من أنه مخرج عريق جدا ومتمرس وغزير الانتاج إلاأنه «منقوع» من البداية فى تقاليد السينما التجارية المصرية من أيام أنور وجدى وان لم يستفد منها شيئا فيما يبدو فمازال طوال أربعين سنة على الأقل يكررها من دون أى تعديل أو تحوير ولا ملل ومن دون عناصر ذكاء ونجاح أنور وجدى أيضا مكتفيا بأن ينجح له بين الوقت والآخر فيلم من أفلام المقاولات بيونس شلبى وسعيد صالح أيضا، فيتأكد من أن هذا هو الصحيح والمطلوب والذى لابد من تكراره إلى الأبد.

فى الحفلة التقليدية التي نراها في كل الأفلام، ولكن التى تبدو فقيرة جدا وجربانة لأن الانتاج رفض أن ينفق عليها اكثر من ثلاثة جنيهات وسبعين قرشا. يحتفل جميل راتب رجل الأعمال الكبير (أحمد الشرقاوى) بعيد زواجه من دلال عبد العزيز التى هى في عمر ابنته، ولذلك يكون من الطبيعى أن يعلقها منه... حسب تعبير جمهور السينما، صديقه رجل الاعمال الآخر الشرير، الذى لايتورع عن شىء حسين

الشربيني، ولذلك فإن جميل راتب المودرن المتفتح يسمح لزوجته اللعوب بأن تترك حفل عيد زواجهما لكى تذهب إلي أمها فى سيارة صديقه النذل، بينما يبقى هو مع ابنته الطفلة من زوجته الأولى، رحمها الله وتولانا برحمته نحن ايضا، وطبيعى أن الزوجة الشابة اللعوب لم تذهب مع عشيقها إلى أمها وإنما للسهر في ملهى ما.

من دون أي مناسبة يتطلع الفيلم إلى خط آخر تماما لا علاقة له بهذه الحدوتة.. سعيد ويونس وسمير ثلاثة صعاليك من الصعب جدا كالعادة أن نتبين لهم أى ملامح من هم..؟ ماذا يعملون.؟ من أين هم قادمون بالضبط ولا ما الذى يربطهم؟ فالمطلوب فقط أن يكونوا هكذا .. شخصيات تقفز فجأة فى فراغ الفيلم لكى يبدأ المخرج فى توظيفهم حسب خطة مسبقة ، ليس مهما أن يكون لها أى أساس ولا خلفيات ... ولكنهم جوعى فقط ومفلسون لكى يكون هناك مبرر ليأخذهم سمير غانم إلى شقة صديقته ليأكلوا، صديقته هذه غانية جديدة مجهولة لا نعرف حتى اسمها كممثلة، ولكنها من هذا النوع الذى يمكن لأى فيلم أن يقتحم عليها بينها فجأة فيجدها فى حالة رقص وحولها عدد من الرجال والنساء فى حالة سكر أو مخدرات، والسيدة تغنى أيضا وهى تتراقص وتعطى وجهها للكاميرا وظهرها لضيوفها ، وتخيلوا دائما شخصا ما يعطى وجهه للحائط وظهره لكل الموجودين معه في الحجرة أو الصالة لكي يظهر وجهه فى الكاميرا وغير مهم طبعا امكانية هذا فى حياتنا العادية المعقولة أن نكون ضيوفا مرة عند شخص ما فينهض فجأة ليعطى ظهره لنا ووجهه للحائط لكى يغنى أو يرقص ، المهم أن السيدة تغنى وهى تهتز والمشهد كله مقصود به أن يقتحم البوليس هذا الوكر الذى لا ندرى ما إذا كان للمخدرات أو للدعارة أو للاثنين معا، لكي يكون هناك مبرر لأن يهرب يونس شلبى وسعيد صالح وسمير غانم من البوليس، وفجأة نجدهم يقتحمون «فيللا» جميل راتب ، لا ندرى كيف ، ويتبرع هو من دون أى سبب مفهوم بأن يخاف منهم متصورا أنهم جاؤوا ليخطفوا ابنته ويطلبوا منه فدية، وعلى الرغم من أن الفكرة لم تخطر لهم ببال، لأنهم أصلا متخلفون عقليا، وكل مشكلتهم فى تلك اللحظة أن يختفوا من البوليس ، فسرعان ما تعجبهم الفكرة التى أوحى لهم بها الرجل «الأهبل» من تلقاء نفسه ، فيتظاهرون أنهم مجرمون خطرون فعلا، ويمكن أن يقتلوا ابنته إن لم يدفع لهم مبلغا بدأ بخمسمائة جنيه وتبرع جميل راتب بنفسه أيضا لكى يرفعه إلى ١٥ ألف جنيه، ولندخل بعد ذلك فى متاهات من السخافة لا حدود لها المفروض أن تضحكنا . ولأنه ليس هناك شيء مكتوب

يمكن أن يضحك أحدا، فكل ممثل من الثلاثة الكبار يرتجل حواره بنفسه فيصبح في منتهى ثقل الدم، وهم يسمون أنفسهم مثلا بأسماء أحياء القاهرة، فسمير غانم مثلا هو «العجوزة» بينما يونس شلبي «بولاق».

وتحدث المطاردات والبلاهات المكررة في كل الأفلام بين جميل راتب والمجرمين الثلاثة، الذين يصفون أنفسهم بهذه العبارة بالحرف الواحد: «احنا اللي كتبنا اسامينا على الميه.. وكلمنا الكتكوت في البيضة المقفوله» ويبدأ كل منهم ومن دون أي تدخل طبعا من المخرج ولا من السيناريو إذا كان هناك سيناريو أصلا يعمل الشوية بتوعه لكي يضحك الناس كأي اراجوز فسمير غانم مثلا يعكس الكلمات كعادته «فيا دار ما دخلك شر» مثلا تصبح «يا شار ما دخلك در»، ثم يسمي أمه «حلمبوحة» ويقول لجميل راتب من دون مناسبة: «أمي حلمبوحة بتسلم عليك».

ما بقي من الفيلم شيء مقرف جدا أن يحاول أي إنسان عاقل أن يحكيه ليضيع وقت ناس عقلاء فبنت جميل راتب الطفلة تهرب من المجرمين الثلاثة بعدما ادركت انهم والآخرين جميعا متخلفون عقليا، ولكن بدلا من أن ينتهي الفيلم يبدأ فيلم آخر تماما.

جميل راتب يزعل فجأة من زوجته الشابة دلال عبد العزيز، فيحكي لأمه في «فلاش باك» طويل، قصة زواجه منها، وكأن أمه لا تعرف، فلقد كانت عاملة جميلة فقيرة في مصنعه وفجأة عطف عليها واختارها من كل عاملات المصنع ليتزوجها وينتشلها من بيئتها «الواطية» ويجعلها «هانم» ولكن لأنها فقيرة وواطية فلقد بدا «يأخذ باله» فجأة من أنها تخونه مع صديقه «النذل» حسين الشربيني، ولا تدرى كيف اكتشف هذا مع أنه في الليلة نفسها كان يحتفل بعيد زواجه منها وسمح لها بمنتهى السعادة بأن يوصلها عشيقها إلى بيت أمها.

من العبث مناقشة هذه الأسئلة كما أنه من العبث محاولة فهم لماذا اختار هؤلاء الصعاليك الثلاثة بالذات، على الرغم من عبطهم الواضح لكي يراقبوا له وبالتصوير كل حركات وسكنات زوجته وعشيقها ثم يبتزوا العشيق بالصور مقابل مبالغ طائلة، يبتزها هو بدوره من زوجته الثرية نعيمة الصغير التي كلما ضحك عليها وأخذ منها مبلغا في السرير قالت له بإغراء «طفي النور بقى».

فهى أيضا افلام «طفى النور» بعدما كانت افلام الرقص والغناء وغرز المخدرات والمطاردات العبيطة والممثلين المستعدين لصنع أي شيء لكى يظلوا يعملون باستمرار وليل نهار فى كل الأفلام وكل المسلسلات ، واتحدى أن يكون واحد منهم يلتقط انفاسه ولا حتى ليوم اجازة...

ولكن بعدما انتهيت من مشاهدة شريط هذا الفيلم اندهشت جدا وسألت نفسى أنهم يصنعون الأفلام.. فلماذا تراها أنت؟ واكتشفت أن **«الأغبياء الثلاثة»** هم أنا شخصيا ، وأى اثنين آخرين يمكن أن يكونا قد شاهداه معى.

- مجلة « فن » - السنة ٣ ـ العدد ٢٥ -١٩٩٠/٧/٢٢.

مولد وصاحبه غايب
أفلت من ايدى شرطة المرافق!

بعض الأفلام تدفعك للتساؤل بعد مشاهدتها: لماذا صنعوها أصلاً؟..

مع أن السؤال المنطقى أكثر هو أن تسأل نفسك: ولماذا شاهدتها أنت؟! وما هذا الذى تفعله بنفسك؟! قضيت ساعتين كاملتين مع هذا «الشيء» الذى وضعوه فى شريط فيديو بعدما كتبوا عليه أنه من تأليف فلان وإخراج علان؟..

وإذا كنت أنا مثلاً، أرى هذه الأفلام لأنها قدرى وأكل عيشى.. فلماذا تتبرع أنت بمشاهدتها إذا كان لك عمل آخر يضمن لك مرتباً جيداً؟!

وفيلم **«مولد وصاحبه غايب»** هو من هذا النوع بالتأكيد.. وإذا كانوا يقولون عادة أن الفيلم الجيد هو الذى يثير المناقشة.. فلابد أنه أعظم فيلم فى العالم، لأنه يثير قضايا عديدة جداً لا يمكن حصرها، أولها هذا السؤال السابق، وهو لماذا صنعوه أصلاً بدلاً من البحث عن مهنة شريفة ولو بالثانوية العامة إذا كانوا حاصلين عليها؟! فهناك أعمال كثيرة متوافرة فى المدن الجديدة، واستصلاح الأراضى لا تحتاج لأى مجموع ولا لمكتب تنسيق..

وإذا كانت هذه الأفلام قد أفلتت من شرطة المرافق، فلقد أصبحت المهمة الآن واقعة على عاتق وزارة الداخلية لتشكيل «فرق عمل» من أصحاب الأفلام الرديئة لاستزراع الصحرا بالتنسيق مع وزارة الزراعة والتى أراهن أنها يمكن بهذا الحل العبقرى زرع الصحراء الغربية خلال عام واحد.. أو مع وزارتى التعليم والشؤون الاجتماعية لإرسال كل راسبى الثانوية العامة والإعدادية إلى معهد تدريب الفنيين لحل النقص الكبير فى أعداد «السباكين والمكوجية وصبيان الترزية».. فإذا فشلت هذه الحلول «الوطنية» يمكن لوزارة الهجرة أن ترسلهم إلى صحراء استراليا..

ويشرط أن ترسل معهم كل متفرج يضبط متلبساً بمشاهدة أفلامهم.. فنحل أيضاً مشكلة الإنفجار السكانى.. ونضرب كذا عصفور بحجر واحد..

وبعد هذه المقدمة الاجتماعية الوطنية، أرجو ألا يحرجنى القارئ العزيز بطلب الحديث عن الفيلم نفسه.. أو بالسؤال عن القصة والسيناريو.. لأننى سأقول له فى هذه الحالة: «قصة إيه يا أستاذ»؟ ومين قال لك كان فيه سيناريو؟

إن أفضل ما فى فيلم **«مولد وصاحبه غايب»** هو هذا العنوان نفسه.. فهو فيلم يدور بشكل ما فى عالم السينما.. فيتحدث - ربما بشكل واقعى جداً هو أصدق ما فى الفيلم من دون أن يقصدوا ذلك بالطبع - عن ظروف صنع فيلم ما.. وهى ظروف صنع هذا الفيلم نفسه.. فنتأكد أن صناعة السينما فى مصر الآن هى «مولد وصاحبه غايب» فعلاً.. وكأنهم فى الواقع يتحدثون عن أنفسهم..

وما هو حقيقى جداً فى الفيلمين: «مولد وصاحبه غايب» والفيلم الذى يصور فى داخله، هو أن كلاهما من بطولة فيفى عبده ومصنوعان خصيصاً من أجل عينيها.

وفيفى عبده هى ظاهرة جديدة مهمة جداً فى السينما المصرية الآن.. فهى راقصة مثيرة جدا ومتفجرة بالأنوثة.. وبعد تجربة هيام أصبح ممكناً أن تحسب أيضاً حساب الزمن، فتتحول إلى التمثيل فى السينما.. وفى هذه الحالة، فالمنتج جاهز، والموزع على نار، وكله تمام.. ويمكن بدء التصوير والقصة والسيناريو «بيجوا على مهلهم!».

فإذا كان مطلوباً أن يحبها «شاب» ما، فهناك يوسف شعبان الممثل القدير، الذى لابد من أن هناك ظروفاً مادية صعبة جداً تدفعه لقبول مثل هذه الأشياء.. خصوصاً أنه ليس مطلوباً منه - فى حالة قرفه الواضح من الحياة الفنية ومن السينما - أن يبذل أى مجهود فى أى شىء.. ولا التمثيل نفسه.. فهم جاؤوا بممثل قدير حقاً، ولكن ليس من أجل أن يصدق ويمثل.. فعليه أن يقوم ويقعد، فقط، ويتمشى فى الشوارع وهو مهموم قليلاً، وبأقل مجهود!.. والمشكلة أنه «شاب» خريج معهد المسرح ولكنه يعمل موظفاً فى جهة ما، لا نراها أبداً! ويعيش فى حجرة مشتركة فى لوكاندة حقيرة مع «شىء» المفروض أن يضحكنا - وكأنه ممثل كوميدى حقاً - بحجة أنه كان زميله فى الجيش.. لأن يوسف شعبان، أو شوقى، تذكر فى سن الخمسين ومن دون مناسبة أنه خريج المعهد العالى للفنون المسرحية، فقرر التمثيل فى السينما بادئاً من أول السلم الذى لا يمكن - بالعقل - أن يلحق بنهايته!

فى الفيلم الذى يشترك فيه الممثل الشاب الذى تفجرت موهبته فجأة، يتعرف على ممثلة شابة أيضاً - لاحظ أن جميعهم شباب! - هى فيفى عبده التى تفجرت موهبتها هى أيضاً فى الأربعين.. وهى بالطبع تحب يوسف شعبان من أول نظرة فتصحبه فوراً ليسكن فى حجرة فوق السطوح فى بيت أمها فى الحى الشعبى.. والواجب يقتضى أن تكون لديها مشكلة بالطبع، وإلا كيف تسير الأمور هكذا من دون (ضرب)؟

هناك «شاب» آخر كان يسكن فى الحجرة نفسها ويحب فيفى عبده أيضاً - كلنا نحبها!؟ - اسمه «النص» أى النصف بلغة الحرامية الجدعان - وهو كان فى السجن وخرج بالضبط فى التوقيت المناسب لهذا الفيلم.. وهو طبعاً يغار من هذه العلاقة الجديدة لحبيبته. فيتحرش بها.. ثم يتحرش بيوسف شعبان.. ثم يذهب إلى الاستديو ويتحرش بالجميع!! وفى كل الحالات يأكل ضرباً من كل الأطراف، ولا يتوقف أبداً عن التحرش ولا عن رفع حاجب الشر الأيسر وتبريق عينيه - والدور يلعبه عماد محرم الذى يلعب الدور نفسه فى جميع الأفلام - ولا أدرى كيف يتخصص ممثل فى العالم فى أن ينضرب فقط من الجميع، من دون أن يشعر بأى ملل أو استياء.. أو وجع على الأقل؟!

ويوسف شعبان، يغضب من دون مناسبة على فيفى عبده التى يحبها جداً، مع أنها فعلت من أجله كل شىء.. ومن دون مناسبة أيضاً يعثر فجأة على امرأة أخرى كانت زميلته فى معهد المسرح. ولا يفسر لنا أحد أين كان الاثنان طوال نصف قرن.. ولكن المطلوب فقط أن تغار فيفى عبده من هذه العلاقة الجديدة.. فإذا بها تعبر عن غيظها بأن تنهض فجأة فى حفلة ما، جمعت كل هذه الأطراف..لترقص رقصة طويلة جداً..

والمسألة كلها لا تخرج عن ذلك.. ناس يصورون فيلماً.. وهذا يحب تلك.. والمنتج تاجر خيش يطمع فى الراقصة وينتج لها بفلوسه.. ومخرج مجنون يصرخ طول الوقت، ثم يوافق على كل شىء فى النهاية، ومع ذلك أداه الممثل الشاب محمد جبريل أداء ظريفاً كان هو الشىء الوحيد المحتمل فى الفيلم - بعد فيفى عبده طبعاً! ثم هناك «شىء» آخر اسمه «عنتر» موجود طول الفيلم من دون أن ندرى وظيفته فى الفيلم الذى داخل الفيلم.. فلا هو المنتج ولا المخرج ولا المساعد.. ولكنه لمجرد أن الممثل الكوميدى القديم نبيل الهجرسى لابد من أن يكون موجوداً، ربما لأنه المنتج

الفعلى أو قريبه أو أى شيء من هذا القبيل، فلا أحد عنده مانع وإنما بشرط أن يضحكنا فعلاً كما هو مقصود؟ ولكن أن يقلد شخصية عبد السلام النابلسى بالضبط، ولكن مع شيء من «الطراوة» التى لم تكن عند النابلسى وبقليل من الكلمات الإنجليزية، فهذا شيء لا علاقة له بالكوميديا.. ولا بالسينما..

المأساة الحقيقية فى هذا الفيلم هى الممثل القديم محسن سرحان الذى لم يحترم أحد ماضيه الفنى الطويل.. فجاؤوا به ليحاولوا صنع شيء مشابه لقصته شخصياً.. الممثل الكبير الذى انسحبت الأضواء من حوله فوجد نفسه وحيداً لا يملك إلا استرجاع المجد القديم الذى ذهب.. ولكن كيف يمكن صنع أى شيء جاد أو إنسانى فى أفلام لا علاقة لا بالإنسانية ولا حتى المنطق؟

وما الذى يفعله رجل فى عمر وخبرة محسن سرحان بنفسه؟

ولكن إذا كان محسن سرحان معذوراً.. وإذا كانت حتى فيفى عبده لها أسبابها، فإن ما لا يمكن فهمه ولا تبريره هو أن يفعل فنان قدير فعلاً مثل يوسف شعبان أشياء كهذه، لا أعتقد أنه مضطر إليها لهذا الحد!

فى نهاية الفيلم ألقى عماد محرم الشرير بماء النار على وجه حبيبته فيفى عبده.. وكأن المخرج قد نسى أنه لم يستغلها كما يجب فى رقصات كافيه، فجعل عماد محرم يتخيل أنها تصعد من حمام السباحة بالمايوه الذى يكشف عن مفاتن الجسد البلدى الجميل الذى صنع الفيلم خصيصاً من أجله.. ثم بعد أن ينتهى عماد محرم من الحلم يقذفها بماء النار ليشوه وجهها الجميل، ليذهب إليها يوسف شعبان وهى مشوهة وليؤكد لها أنه مازال يحبها ولن يتركها أبداً.. ثم ليقف على المسرح مردداً مونولوج هاملت الطويل الشهير: «تكون أو لا تكون.. تلك هى المسألة!».

وأعتقد أن هذا هو تفسير فيفى عبده لشخصية هاملت!

- مجلة «فن» - السنة ٣- العدد ٣١ ٣/٩/١٩٩٠

« انفجـــار » .. « محمد مرزوق » ليس سعيداً

موضة بعض الأفلام الصغيرة، سواء أكانت أفلام مقاولات أو من انتاج وزارة الصحة، هى ان يكون العنوان من كلمة واحدة.. فبعدما حدثتكم عن «احتيال».. اكتشفت أن هناك ايضا **«انفجار»**.. وأعتقد أننا سنرى قريبا «انبعاج» و«انشكاح» و«انفتاح» ثم لا بأس من انشراح و«اندلاع».. وربما رأينا أيضا «اكصدام» من انتاج ميكانيكى سيارات...!

و«انفجار» هو أول الأفلام الروائية الطويلة لمخرج افلام تسجيلية شاب.. والمفروض أن ظهور مخرج جديد من خريجى معهد السينما يستطيع أن ينتزع لنفسه مكانا وسط الغابة الوحشية للانتاج السينمائى الذى سيطر عليه «الفهلوية» و«مقاولو الباطن» وخصوصا فى حالة الكساد الراهنة.. هو حدث سعيد نرحب به دائما لتجديد دماء السينما المصرية بهذه العناصر المثقفة والتى تعلمت أن السينما هى دراسة، مثل الطب والهندسة، وليست شطارة و «حلق حوش» و «خد الفلوس وأجرى» ..

ولكن هناك ملاحظة شكلية فقط فى البداية تقف فى حلقى، ولذلك لابد من أن اتخلص منها أولاً ..

فالمخرج الشاب الجديد الذى يظهر فى «انفجار» هو محمد سعيد مرزوق.. وهو بالطبع غير المخرج الكبير سعيد مرزوق «الأصلى».. لأن هناك مرزوق آخر «فرعى» هو محمد مرزوق.. وهو الشقيق الأصغر لسعيد مرزوق، وخريج معهد سينما واخرج بالفعل عدة أفلام لا أحد يدرى كيف ولا متى. لأن معظمها «سرى» بمعنى أن أحداً لم يرها لأنها لم تعرض بعد.. وما عرض منها لم يحس به أحد.. فهى أفلام رديئة بحيث لا يدرى أحد كيف يكون محمد مرزوق هذا هو شقيق سعيد مرزوق الذى كان متميزا جدا منذ أولى محاولاته كمخرج فى التلفزيون وحتى أصبح واحداً من أكبر

مخرجينا وأبرعهم تكنيكيا.. وهذا دليل جديد على أن الموهبة أو الجدية ليست مسألة عائلية بالضرورة .

ولكن ما خرجنا نحن به من هذا اللبس العائلى هو الحيرة بين سعيد مرزوق ومحمد مرزوق.. فإذا بنا نقع فى متاهة أخرى تجمع بين الأثنين حين يظهر مخرج ثالث أسمه محمد سعيد مرزوق لكى تزداد اللخبطة مع كل فيلم لكل منهم فلا ندرى من هو صانعه خصوصا بالنسبة للمشاهد العادى الذى لا يعرف الفرق بين الأسماء الثلاثة حيث «كله عند العرب مرزوق» بدلا من الصابون.. وأن كان الخاسر الوحيد فى هذه العملية هو «مرزوق الكبير» الذى هو سعيد، فهو مسكين سيكون عليه بعد كل فيلم سواء لمحمد سعيد مرزوق أو لمحمد مرزوق فقط.. أن يصدر بيانا فى الصحف ينفى فيه صلته به.. ويحلف على المصحف أنه ليس مخرجه..

والكارثة الأدهى من ذلك بالنسبة لسعيد مرزوق، أن يتصور البعض أن المخرج الجديد محمد سعيد مرزوق هو ابن، مع أنه شاب كبير ما شاء الله لا يتعدى فارق السن بينهما سنوات قليلة.. ولكن مسألة واردة جدا.. «اشمعنى صلاح أبو سيف عنده ابن مخرج اسمه محمد أبو سيف»..

وإلى هذا الحد بلغت الفوضى واللخبطة فى السينما المصرية .. وصحيح أن أحدا من المخرجين الثلاثة لا ذنب له فيها. وان الأسماء مسجلة هكذا فعلا فى شهادات الميلاد ومن حق كل منهم التشبث باسمه فى البطاقة الشخصية.. ولكن حلها البسيط عندى هو منع اثنين منهم من الإخراج بأمر وزارة الداخلية.. ولن احدد من هما بل أترك ذلك للجمهور نفسه بعد مشاهدة أفلام الثلاثة..

وقد أكون شغلت القارئ كثيرا بمسألة شكلية.. ولكنها ليست كذلك فى رأيى.. بل أنها تسبب لى كثيرا من الغيظ و«الفرسة».. فكأن المسألة ليست تكرارا وإفلاسا فى اسماء الأفلام فقط من «احتيال» إلى «انفجار».. ولكنها حتى من دون أن يقصد أحد، إفلاس فى أسماء المخرجين ايضاً، وكأن الدنيا قد ضاقت بالأسماء حتى يصبح لدينا ثلاثة مخرجين بأسم واحد.. ولكنها بالتأكيد سينما منحوسة فعلاً.. مكتوب عليها أن تعانى طول عمرها تكرار كل شيء ...

وأعتقد بعد ذلك أن فيلم **«إنفجار»** نفسه ليس أكثر أهمية من هذه القضية الشكلية التى أسرفت ربما فى الحديث عنها.. على الرغم من أننا تعودنا أن المخرجين القادمين من السينما التسجيلية يكونون أكثر وعيا بمشاكل الواقع الذى هو مادتهم

فى أفلامهم التسجيلية عندما يتحولون إلى الأفلام الروائية.. مثل عاطف الطيب وخيرى بشارة وداود عبد السيد الذين جاءوا بالفعل من التسجيلى إلى الروائى ..

ومحمد سعيد مرزوق الذى كتب ايضا السيناريو والحوار لأول أفلامه الراوئية «انفجار» يحاول فعلا تناول قضية خطرة تعرضت لها مصر فى السنوات القليلة الأخيرة.. وهى تعرضها لبعض المؤامرات الإرهابية التى يتم التخطيط لها فى الخارج، وهو سعى مشكور بالتأكيد لفنان جديد يريد أن يبدأ بداية جادة وجريئة.. ولكنك إذا اردت أن تقترب من المسائل الحساسة كقضية الإرهاب الدولى، فإما أن تلعبها بفهم وإما أن تبتعد عنها.. فالإرهاب الوحيد الذى يمكن أن تتعرض له مصر فى الظروف الحالية بالتحديد له مصدران لا ثالث لهما.. إما إسرائيل وإما جماعات التطرف الدينى التى تريد اطفاء كل مصابيح الاستنارة والحياة والتقديم، وتعود بالمجتمع المصرى كله إلى كهوف التخلف تحت ستار الفهم الخاطئ للدين.. فمن أين خطر الإرهاب الذى يهدد مصر فى فيلم «إنفجار» ؟..

فى أول مشهد من الفيلم بعد حادث ما قبل العناوين الذى نرى فيه اغتيال أحد السفراء، نرى لافتة : «احدى الدول الأجنبية».. وحيث يجتمع بعض الشبان «الخواجات» فيما يشبه «قعدة الحشيش» ويتحدثون بالانكليزية، ووسطهم فاروق الفيشاوى وهم يريدون اقناعنا بأنه الإرهابى الدولى المحترف «سانتينى» لمجرد أنه يتحدث بالأنكليزية.. وعلى كأسين من الويسكى يتفقون معه على عمليات تخريب فى مصر مقابل مليون دولار على أن يقبض نصفها قبل تنفيذ العملية ونصفها الآخر بعد ذلك ونفهم أن «سانتينى» هذا، هو شيطان داهية لا يمكن ضبطه والتغلب عليه، ويجيد التنكر بعمليات ساذجة من السهل أن يكشفها أى عسكرى بوليس ساذج.. ولكن السؤال الذى يطرح نفسه علينا أولاً، هو من هم هؤلاء الذين يستأجرون هذا الإرهابى الخارق، والذى يعمل بمفرده كأنه «عبده يتحدى رامبو» لتخريب مصر؟.. وما هى الأسباب؟.. ومن هى هذه الدولة الأجنبية التى يخططون فيها..؟ أن مسائل مهمة جدا كهذه لا يصح تركها معلقة هكذا فى الفراغ ما دمنا نريد أن «نلعب سياسة».. وإلا تحول الفيلم إلى فيلم بوليسى عادى جدا عن مجرم مجنون يفجر القنابل ويقتل الناس بلا سبب أو قضية.. وهذا ما أنتهى اليه الفيلم فعلا ..

المضحك أن الفيلم الذى يقتحم قضية الإرهاب الدولى الموجه لمصر لأول مرة بهذه المباشرة، يبدأ فى «كباريه» كالعادة؟! وليست هذه هى المشكلة.. فقد لا تكون

منظمات الإرهاب ـ إذا كان هؤلاء الشبان الأجانب الذين رأيناهم يشربون الويسكى هم منظمة إرهابية من أى نوع حقا ـ قد لا تكون بعيدة عن الكباريهات فعلا.. ولكن المشكلة هى فيما حدث فى الكباريه فعلاً.. فالمطلوب افهامنا أن الأخ «سانتينى» الإرهابى الدولى المخيف هذا، نقطة ضعفه.. الوحيدة هى النساء.. ولذلك فهو لابد من أن يبدأ نضاله من الكباريه.. وعبر مشهد يستغرق ربع ساعة كاملة لراقصة لعوب تغنى «اعجاب جايز.. لكن حب لأ!!» يمهد الفيلم لاصطياد الإرهابى للراقصة.. وقد تكون الراقصة المغنية ضرورة من ضرورات السينما التجارية حتى فى أفلام «النضال» كهذه.. ولكن المدهش أن يلجأ الفيلم. ربما لأسباب انتاجية لتوفير الفلوس .. إلى ممثلة لم يعرف عنها أبدا أنها راقصة ولا مغنية.. وهى الممثلة «ايفا» غير المعروفة اطلاقا لجمهور السينما حتى تغريهم بدخول الفيلم.. ثم ربع ساعة فقط ومشهدان، يتخلص منها الفيلم تماما، فسوء حظها شاء لها أن تكتشف إجرام عشيقها فيقتلها ويتخلص منها !! ثم بعد نصف ساعة أخرى نرى رقصة ثانية فى كاباريه آخر.. ويلتقط الإرهابى الراقصة ايضا ولكنها هى التي تبلغ عنه البوليس هذه المرة بعدما تعددت قنابله التي يروع بها البلد وإنذاراته للضابط الكبير جدا عزت العلايلى الذى يطارده بمجرد القاء الأوامر العبيطة هنا وهناك.. بينما المجرم مستمر فى تحركه بكل نشاط من مكان إلى مكان متنكراً فى هيئات كوميدية ساذجة مثل اقنعة محمد صبحى فى بعض مسرحياته.. ولأول مرة نرى ارهابيا خطرا يعمل وحده تماما بلا أعوان، ويفعل ما يشاء من دون أن ينجح البوليس وكل سلطات البلد فى اكتشافه، حتى عندما يقتحم مجمع التحرير أكبر مبنى حكومى فى مصر كلها بحقيبة متفجرات ويحاصره كل بوليس مصر من حجرة إلى حجرة.. ومع ذلك يضرب الجميع دائما.. لأنه لابد من أن تكون نهايته على يد حضرة الضابط الكبير جدا عزت العلايلى شخصيا، الذى يلقى به من سطح المجمع، ولتبدأ قصة أخرى عن البحث عن حقيبة المتفجرات فى مباراة كرة فى استاد القاهرة، وعبر مغامرات معقدة وطويلة جدا كان مطلوب منها أن تكون تقليدا مثيرا للأفلام الأميركية.. ولا أحد ينكر الجهد الهائل الذى بذله المخرج الجديد محمد سعيد مرزوق فى أول أفلامه.. ولكن لماذا لا نلعب جميعاً فيما نقدر عليه ؟ .

- مجلة « فن» السنة ٣ - العدد - ٣٤ - ١٩٩٠/٩/٢٤.

«المليونير»
كوميديا اسماعيل ياسين ..
وعصر «شطار السينما»

الذين تدهشهم ظاهرة «النوستالجيا» السائدة الآن عند مشاهدى السينما اليوم فى التسعينيات - اى حنينهم الجارف إلى افلام الماضى فى الخمسينيات وحتى الاربعينيات وحيث لم يكن معظمهم قد ولدوا بعد - قد يفوتهم ان من بين الاسباب العديدة وراء هذه الظاهرة، سبباً مهماً جدا من اسباب نجاح تلك الافلام القديمة التى يعتبرها الكثيرون افضل من افلام هذه الايام .. وهو ليس سببا فنيا بقدر ما هو بشرى .. بمعنى ان انجح الافلام القديمة حتى الان هى «توليفات» بين عدة عناصر مضمونة النجاح ومناسبة تماما للذوق المصرى المتوسط والسائد، ووراءها ببساطة عقول ذكية، بمقاييس الذكاء التجارى فى تلك الايام. وبتعبير «السوق»، كانت تملك كل عناصر «الشطارة» لتعرف ماذا تصنع بالضبط وهو شىء اشبه بالمعادلات الكيميائية، ولكنه متعلق هذه المرة بالمواهب فى هذا المجال أو ذاك من المجالات، وبالمعنى المصطلح عليه فى سينما الاربعينيات والخمسينيات، اى الرقص والغناء والكوميديا وقليل من التمثيل فى تيار الضحك والفرفشة .

مقابل التيار الاخر الموازى والمستقل، وهو تيار الميلودراما والبكاء الذى اسسه توجو مزراحى ويوسف وهبى .. وهذا هما التياران الاساسيان فى الفيلم المصرى منذ ظهوره وحتى الان .. وكل التيارات أو المدارس الاخرى هى وافدة أو دخيلة على هذين التيارين ومؤقتة ايضا. وبمعنى انه قد يظهر احيانا تيار واقعى أو انتقادى او موجة عنف وحركة، أو مخدرات مثلا .. ولكنها تكون استجابات فورية لظواهر طارئة على الواقع المصرى سرعان ما تحقق غاياتها الموقتة بسرعة وتختفى. وتعود السينما المصرية لتستقر على اتجاهيها الراسخين اما الموت ضحكا وفرفشة .. واما الموت

نكدا وغما ..

والقادرون دائما على فهم هذه الاتجاهات وتحسسها بانوفهم التجارية النافذة هم «الشطار» بالطبع .. وعباقرتهم كانوا موجودين طوال الوقت .. فالواحد منهم – او المجموعة – يلتقط بسرعة المزاج العام للمجتمع فى لحظة .. فان كان «يحتاج» الى الضحك، فسرعان ما تتكون «فرق عمل» لتصنع افلام الضحك والانبساط المطعمة بالطبع بشىء من الغناء .. وان كان المزاج العام يميل نتيجة ظروف اقتصادية وسياسية ما الى تعويض شعور اليأس والاحباط باغراق النفس فى قصص الهم والظلم والنكد والفواجع التى يصبها القدر الغامض علينا فلا نستطيع مواجهتها، والافضل لنا ان نستسلم لها بالبكاء على كوارث غيرنا التى هى افظع بكثير من فواجعنا نحن شخصيا، تزدهر على الفور افلام يوسف وهبى وامينة رزق وحسين رياض ثم مدرسة حسن الامام بكل مفرداتها .

ثم تكون هناك لحظات «البين بين» – وافضل ان اسميها فترات التقاط الانفاس – حينما يتصادف ان يكون المزاج «رائقا» لعدم وجود ازمات – او على العكس للتغلب على هذه الازمات بشكل هروبى – فتكون هناك فرصة للفيلم الغنائى والقصص الرومانسية، ومع عدم اغفال عنصر «النجم» فى كل هذه التقلبات .. فعندما يكون النجم قويا وذا تأثير جارف على الجماهير، فهو يستطيع احيانا ان يفرض نوع السينما التى تناسبه على هذه الجماهير، وهى حالات خاصة يذهب فيها المشاهد لمشاهدة النجم اصلا، وايا كان موضوع او نوعية الفيلم .. ولذلك كان لدينا دائما هؤلاء النجوم الاقوياء مثل عبد الوهاب وام كلثوم وفريد الاطرش وليلى مراد وشادية وعبد الحليم ومحمد فوزى ...

وقد يكون التفسير السهل لنفوذ هذه الاسماء انها لمغنين يخاطبون المزاج الشرقى الذى يميل الى الطرب بطبعه ولكن هذا لا يكون صحيحا فى حالات يوسف وهبى ونجيب الريحانى وعلى الكسار واسماعيل ياسين، والى عادل امام ونادية الجندى الان .. مرورا بالطبع بالملكات المتوجات مثل فاتن حمامة وسعاد حسنى، مما يؤكد اذن نظرية «قوة النجم» فى ذاته وايا كانت اداته فى جذب الجماهير.

ولكن حتى هؤلاء وعلى الرغم من كل قوتهم وعناصر جاذبيتهم لم تكن مواهبهم العالية كافية وحدها لنجاحهم وحسن تسويقهم لدى الجماهير، بل انهم لم يكونوا بمنأى ابدا عن «الشطار» الذين لولاهم لما توصل النجم نفسه لمفاتيح نجاحه ..

فلسوف نجد وراء كل نجمة او نجم من هذه الاسماء الكبيرة واحدا من هؤلاء «الشطار» .. كان هو الذى يريد ويفكر ويخطط للعملية كلها كيف يظهر النجم وفى اى فيلم .. واى قصة .. وفى اية شخصية ومع اى مخرج ثم ماهى العناصر الاخرى الثانوية المكملة التى لابد من حشدها من حوله لكى تكتمل الصورة .

ولقد اصبح شائعا فى تاريخ السينما المصرية ان انور وجدى كان احد ابرع هؤلاء «الشطار» .. فهذا الفنان العجيب الذى اصبح احد اهم الظواهر واكثرها نجاحا وتأثيرا فى هذه السينما مارس معظم فنونها ممثلا ومخرجا وكاتبا ومنتجا. من دون ان يكون دراسا او موهوبا فى اى منها ونجح فيها جميعا بمجرد نصف موهبة ان لم يكن بربعها فقط .. ومن دون «ان يأخذ احد باله» وهى ظاهرة حدثت كثيرا فى السينما المصرية، عندما نجح كثيرون واستمروا طويلا فى هذا الفرع وذاك من دون اى موهبة او مؤهل. بل ان المذهل انه اذا كان سهلا ان ينجح مؤلف او مخرج او مصور نصف موهوب او عادم الموهبة فى الاساس. فان من الصعب ان ينجح الممثل او الممثلة من دون موهبة اما فى التمثيل او فى الشكل .. بمعنى ان تكون الممثلة مثلا، جميلة جدا او نجمة اغراء او خفيفة الدم – مارى منيب وزينات صدقى – ومع ذلك فالسينما المصرية هى الوحيدة فى العالم التى نجحت فيها ممثلات من دون اى عنصر على الاطلاق من كل هذه العناصر .. كيف ؟ لا احد يدرى وانور وجدى الاسطورة مثلا، لم يكن ممثلا، لم يكن ممثلا فذا بحال من الاحوال .. ولكنه كان يملك ما نسميه «بالقبول» لدى الجمهور .. ولكن موهبته الخرافية التى لا مجال للشك فيها كانت هذه «الفهلوة» المصرية البارعة فى ان يقدم للناس ما يريدونه .. وان يربط نفسه مثلا بأسطورة غنائية فذة مثل ليلى مراد لكى يضمن لنفسه النجاح ليس كممثل فقط .. وانما كمنتج اولا .. ومن خلال ضمانة النجاح الاكيدة هذه يمكن ان «يمرر» على الناس كل ما يكتب وبأى اسلوب يخرجه وعلى طريقه «صلاة على النبى» ...

و «الشطارة» كما يجسدها انور وجدى، هى عقلية انتاجية اولا ... بمعنى وضع «التركيبة» المكتملة الناجحة واشباع كل احتياج مهما كان صغيرا لدى المشاهد .. اى الاهتمام بالتفاصيل .. فعلى الرغم من انه يمتلك «ورقة رابحة» جدا هى ليلى مراد، فما المانع من ان يجمع حولها ايضا شكوكو واسماعيل ياسين وبشارة واكيم واستفان روستى وفريد شوقى وعزيز عثمان ... وكلهم فى ذلك الحين اسماء صغيرة

لن تكلفه الا ملاليم ولكن كلا منهم يخاطب جزءا - مهما كان صغيرا - من توقعات المشاهد لوجبة كاملة .. الى ان وصلت عبقريته الانتاجية الى «ضربة الموت» حينما حشد حول ليلى مراد فى **«غزل البنات»**. نجيب الريحانى .. يوسف وهبى .. عبد الوهاب .. واكتفى هو لنفسه بدور صغير للطيار الشاب الوسيم «الجدع» الذى سيفوز فى النهاية «بالبنت» وايرادات الفيلم معا.

وفى العام التالى مباشرة «لغزل البنات» - اى فى عام ١٩٥٠ - يلعب انور وجدى «لعبة صغيرة» ليست محفوفة بأى مخاطر ولا تكلف شيئا ولكنها يمكن ان تنجح .. عندما انتج فيلم **«المليونير»** باسماعيل ياسين وحده الذى كان «مونولوجست» صغيرا بدا يغزو السينما بنجاح .. وليصبح هذا الفيلم أحد النماذج الناجحة جدا لمدرسة الشطارة هذه فى السينما المصرية..

قد لا يعلم احد ان انور وجدى نفسه هو كاتب سيناريو فيلم «المليونير» .. والمسألة ليست صعبة. لان التقاط الافكار الاجنبية من هنا وهناك ثم ترجمتها عن الفرنسية مثلا وتحويلها الى فيلم مصرى كانت شائعة جدا ومصدرا لمعظم الافلام المصرية فى الاربعينيات والخمسينيات .. وربما كانت ولم تزل هى المنبع الرئيسى لكثير من افلام اليوم بعدما جعلت منها شرائط الفيديو «شغلانة سهلة» !..

ولكن انور وجدى بذكائه الخطير، يدرك ان الحوار فى الفيلم الكوميدى هو عنصر مهم جدا من عناصر الاضحاك .. وبالذات فى الكوميديا المصرية المعتمدة عموما على النكتة اللفظية او «الايفية» .. ولذلك فهو بعد ان يكتب السيناريو يعهد بالحوار الى كاتب كوميدى متخصص، هو ابو السعود الابيارى، الذى كان احد ابرع كتاب السيناريو والحوار فى السينما المصرية .. بل والاغنية الخفيفة المرحة ايضا .. والذى ما زالت افلامه العديدة تضحكنا حتى الان؛ اما بمواقفها الكوميدية النابعة من الطبيعة الشعبية المصرية واحيانا بمجرد حوارها اللاذع وتركيباته اللفظية البارعة ..

ثم لان الفيلم كوميدى خفيف يعتمد على اسماعيل ياسين اساسا والتركيبة العبثية الخاصة، التى ارتبطت به، فهو لا يخرجه بنفسه، وانما يعهد بذلك الى حلمى رفلة الذى يمكن ان نقول انه كان «استاذا» فى صوغ هذه التوليفات المبهجة: اسماعيل ياسين .. زائد قصة حب مع فتاة جميلة .. ثم مجموعة من الرقصات والاغانى .. ثم بعض نجوم الكوميديا من الصف الثانى مع اسماعيل ياسين الذى لا يمكن ان تتفجر الكوميديا الا من خلال مواجهاته معهم ..

ولا يبقى بعد ذلك الا بعض «ملوك الشر» التقليديين فى ذلك الوقت .. ولذلك فنحن نرى فى «**المليونير**» زينات صدقى .. ووداد حمدى وسعاد مكاوى، وسراج منير، وفريد شوقى واستفان روستى وشفيق نور الدين وعبد الرحيم الزرقانى .. وكل منهم فى دور قصير خاطف قد يصلح له اى كومبارس ..

ولكنها مدرسة انور وجدى - وهو المنتج - فى «ملء الفراغات» مهما كانت صغيرة باسماء متمكنة يمكن ان يجذب كل منها جمهوره الخاص ..

فحلمى رفلة مخرج «المليونير» هو من المدرسة نفسها التى تجيد صنع التوليفات الجماهيرية الناجحة، بل ويمكن اعتباره احد «شطار» السينما الاوائل الاذكياء .. منذ ان تحول من «ماكيير» فى السينما الى مخرج، كان من اوائل من اكتشفوا او دعموا عددا من المواهب الصغيرة حينذاك لتصبح نجوما متألقة بعد ذلك، مثل شادية وماجدة واسماعيل ياسين ومحمد فوزى، فى سنواتهم الصعبة الاولى ..

اسماء من الماضى

وسوف نلاحظ ان مساعد حلمى رفلة فى هذا الفيلم هو عاطف سالم الذى اصبح احد اهم مخرجى السينما المصرية بعد ذلك وحتى الان .. وان المونتير كان كمال الشيخ الذى بدأ مونتيرا مع انور وجدى فى كثير من افلامه وقبل ان يصبح مخرجاً كبيراً هو الاخر ..

فاذا كان اسماعيل بمجموعة العناصر التى حوله تضمن «التوليفة» الكوميدية الناجحة، يبقى عنصر الاغراء الوحيد الناقص، هو البنت الحلوة .. وهنا يستغل انور وجدى وحلمى رفلة بذكاء شديد قنبلة الاغراء التى كانت فى قمة انفجارها فى السينما المصرية، كاميليا .. وهى «حدوتة» اخرى تستحق الوقوف عندها ...

كاميليا - وليس هذا بالطبع اسمها الاصلى - فتاة جميلة من اصل اجنبى من الجاليات العديدة التى كانت تعيش فى مصر وكانت بضة الجسد، وحشية الوجه وبالذات فى شفتيها المكتنزتين التى كانت تجيد استخدامهما، صمتا وكلاما بصوتها الدافىء المتكسر - فهى بحق نموذج للجمال الاوروبى الذى يمثل مذاقا مختلفا بالضرورة فى وسط فتياته سمراوات فى الغالب، يسود فيه التطلع الى الذوق الاوروبى .

والفتاة نفسها، تبدو طماحة ومستعدة من اجل الوصول لصنع اى شىء بدءا من

ملابسها الشفافة، الى خلع هذه الملابس الشفافة، الى التثنى فى حركتها وادائها للحوار، وبلكنة ليست مصرية تماما ولكن بصوت مثير غامض مملوء بالدلال ودغدغة مشاعر الرجال، والشرقيين بالذات. وعلى الرغم من ان كاميليا لم تكن لها علاقة بالتمثيل طبعا، الا انها استطاعت وفى عدة سنوات فقط ان تنتشر فى السينما المصرية كالإعصار المكتسح عندما أحس شطار السينما» من جانبهم انهم وضعوا ايديهم خلالها على كنز جديد مثير . لدرجة جعلوا منها احد رموز الاغراء القليلة فى السينما المصرية ..

وكالشهاب الخاطف لم يستمر عمر كاميليا الفنى سوى اربع سنوات فقط، مثلت خلالها خمسة عشر فيلما !! فى عام ١٩٤٧ قدمها يوسف وهبى لاول مرة فى فيلم **«القناع الاحمر»** امام سراج منير .. وفى عام ١٩٤٨ ظهرت في فيلمين: **«فتنة»** امام محمود اسماعيل ومن اخراجه هو نفسه، ليلتقطها حلمى رفلة بذكائه فى العام نفسه ويقدمها فى **«الروح والجسد»** امام المطرب الصاعد حينذاك محمد فوزى ..

ويبدو انها فى العام الثالث (١٩٤٩) كانت قد انفجرت كالقنبلة المدوية فمثلت ثمانية افلام : **«خيال امرأة»** مع كمال الشناوى واخراج حسن رضا – «ولدى» امام محمود المليجى واخراج عبد الله بركات – **«طبول الليل»** امام كارم محمود واخراج حسين فوزى – «القاتلة» امام كمال الشناوى واخراج حسن رضا – **«الستات كده»** امام محمد أمين واخراج حسن حلمى – **«صاحب الملاليم»** محمد فوزى واخراج عز الدين نو الفقار – **«شارع البهلوان»** أمام كمال الشناوى واخراج صلاح ابو سيف .. شخصيا .

وفى عام ١٩٥٠، ظهرت كاميليا فى اربعة افلام فقط هى : **«امرأة من نار»** مع مختار عثمان ومن اخراج فرنيتشو، و**«قمر ١٤»** لنيازى مصطفى امام محمود نو الفقار و**«العقل زينة»** لحسن رضا أمام نور الدمرداش .. ليكون اخر افلامها هو فيلمنا هذا الذى نتحدث عنه اليوم «المليونير»، لان القدر لم يمهلها، حيث احترقت بها طائرة فى حادث هز المجتمع المصرى حينداك بعدما بدأ الجميع يتحدثون عن علاقة تربط بين كاميليا والملك فاروق شخصيا، وهى ذكريات كنا نسمعها ونحن اطفال فتبهرنا تفاصيلها المثيرة فى مجتمع ما قبل ثورة يوليو (تموز) .. وإن كان ما يعلق بخيالنا منها حتى الآن أن كاميليا هذه كانت شيئا جميلا مثيرا ابيض اللون دافىء الشفتين لم يتكرر بعد ذلك على الشاشة المصرية، على الرغم من كثرة الجميلات

اللاتى لم تكن لهن علاقة بالتمثيل مثلها بالضبط، ولكن من دون سرها الغامض المثير الذى جعلها تفرض وجودها على السينما والحياة نفسها فى عمرها الخاطف السريع.

وكاميليا فى «المليونير» هى بالطبع زوجة المليونير .. الذى هو اسماعيل ياسين نفسه الذى يلعب دورين : المليونير الشاب عاصم الاسترلينى .. (ولاحظ هنا ذكاء التسمية من ابو السعود الابيارى) ثم المونولوجست الفقير الغلبان فى احد الكباريهات «جميز» ...

متعة الشاشة الكبيرة

والموقف الدرامى الذى تنطلق منه الاحداث بسيط جدا .. فالميونير يضبط زوجته فائقة الجمال مع شاب يتصور انه عشيقها فيقتله ويهرب .. وطبيعى - بما انه بطل فى فيلم مصرى - ان يهرب الى اقرب كاباريه ليسكر وينسى همومه .. وهناك يتعرف الى المونولوجست الغلبان الذى يشبهه بالضبط فيتفق معه على ان يحل محله فى بيته مدة اسبوع واحد باعتباره المليونير .. ويخفى عنه بالطبع أنه ارتكب جريمة قتل ويريد أن يختفى عن أعين البوليس.. ولا ندرى نحن بالطبع كيف يقبل المونولوجست الطيب جميز اتفاقا كهذا أيا كان المقابل .. ولكن ما يستهدفه بالطبع كاتب السيناريو انور وجدى، هو ان ينتقل بهذا الشاب الساذج الفقير فجأة الى حياة القصور والثراء بكل شخصياتها وعلاقاتها الجديدة عليه.. وبكل التناقضات والمواقف الكوميدية المفاجئة التى تنشأ عن مواجهة جميز الفقير الذى يحل محل عاصم الاسترلينى المليونير، لأشياء واشخاص ومواقف غريبة عليه تماما ولا يعرف شيئا عنها .. بما ان الجميع يعاملونه على أنه عاصم الاسترلينى ..

والفكرة شديدة، الذكاء غنية الامكانات كما نرى وعلى الرغم من اصلها الاجنبى الواضح ..

ولنا ان نتخيل اسماعيل ياسين المونولوجست الفقير الساذج فى مواجهة قنبلة الجمال والجنس كاميليا التى تتصور انه زوجها .. بينما يتجه هو باعتباره صعلوكا هابط الذوق «وش فقر» الى خادمتها سعاد مكاوى .. التى على الرغم من انها تقوم بأعمال المطبخ والتنظيف لاتكف عن الغناء طول الوقت .. ولانها كانت تحب مخدومها المليونير اصلا .. فهى تواصل حب بديله الصعلوك ..

وفى هذا القصر العجيب، تحدث الاشياء المذهلة التى لا بد من ان نتوقعها من فيلم يكتبه انور وجدى ويخرجه حلمى رفله ...

فزوجة المليونير الجميلة لا ترى مانعا من ان تجمع كل خدم القصر وخادماته فى حجرة نوم زوجها لترقص له بينما الجميع يغنون ويرقصون من حولها ..

وعندما يذهب المليونير المزيف ليسكر فى «الخمارة» كما كان يفعل المليونير الحقيقى، نرى اغنية جماعية جميلة تتجلى فيها براعة التأليف والتلحين القديمة، حيث يستلهم الفنان مفردات المكان وشخصياته المألوفه لتغنى كل منها بكلمات مناسبة لوظيفتها ...

وعندما يجد الصعلوك الفقير نفسه غارقا فى ملذات حياته الجديدة يغنى بمثل هذه الكلمات :

«يا روحى ع العز ..
يا عينى ع العز ..
دا عيشته تلذ..
وحظة يهز ..

وبما ان التى تتراقص حوله هى خادمته التى تعد له الطعام الذى لم يذقه من قبل، يصبح ممكنا ان يغنى للملوخية فى «دويتو» بين اسماعيل ياسين وسعاد مكاوى:

«سيب ايدى .. ع الملوخية ..
آه يا سيدى .. ع الملوخية ..»،

وهكذا كان عالم «الهلس» الجميل .. ناس يمتعونك فعلا بأى كلام وبأى مستوى ولكن من دون ان يدعوا شيئا فائت ذاهب لترى شيئا من الضحك والرقص والغناء والفرفشة وما تيسر ايضا من جسد وملامح فتاة جميلة .. وسوف تجد ذلك لان احدا لم يخدعك .. فما هى المشكلة ؟

اما الدراما فى الفيلم - لو كانت هناك دراما اصلا - فتتصاعد من خلال اكتشاف جميز لاسرار العالم الخفى للمليونير الذى يحل محله .. والذى تتضح شيئا فشيئا مباذله وفضائحه كلما واجه جميز موقفا جديدا يكون مطلوبا منه فيه ان يسدد فواتير المليونير الفاسد ..

فوداد حمدى مثلا هى «سنية جنح» التى تطالبه بأن يتزوجها بعدما اعتدى عليها، والا سلطت عليه عنتر البلطجى القوى الذى يلعبه سراج منير ..

ثم تفاجئه عصابة استفان روستي وفريد شوقي وغيرهما من الاشرار بطلب ديونها عنده والا قتلته .. فيستدرجهم جميز بذكائه للعبة قمار يخسرون فيها كل شيء .. وحتى ملابسهم ..

وتتكاثر الديون والحسابات القديمة المعلقة .. ويعجز جميز عن التصرف وقد ادرك خطورة المأزق الذى تورط فيه عندما وضع نفسه فى مكان المليونير، فيكاشف الجميع بالحقيقة .. انه جميز الفقير وليس «عاصم» المليونير .. ولكن احدا بالطبع لا يصدقه .. حتى زوجته كاميليا واخته زينات صدقى .. وعندما يصر على الحقيقة ينقلب الموقف، فيتصور الجميع انه هو المليونير الحقيقى ولكنه اصيب بالجنون .. وتكون الاحداث قد دفعت بالرجل الوحيد الذى يعرف الحقيقة الى ما يشبه الجنون فعلا .. فيرسلونه بالقوة الى مستشفى المجانين، حيث تتصاعد الكوميديا من المواقف والنماذج التقليدية التى تصنعها السينما المصرية عادة فى هذا النوع من المشاهد، ويتحول الفيلم الى عالم عبثى جميل يبدو فيه المجانين اكثر عقلا وطهارة من العقلاء «الذين فى الخارج»، ويكون درس الفيلم الخلقى - او ما يسمونه «المورال» - هو الحكمة التى يسمعها اسماعيل ياسين من عبد الرحيم الزرقانى المجنون القاتل : «إنك لكى تعيش فى هذا العالم الوحش، عليك ان تكون منافقا وكاذبا حتى يصدقك الاخرون» ..

وطبيعى ان تنتهى هذه الفوضى كلها الى قسم البوليس، حيث يلتقى «جميز» بـ عاصم الاسترلينى المليونير الحقيقى الهارب من جريمة قتل عشيق زوجته والتى يكتشف انه لم يكن عشيقها بل شقيقها الفقير الذى كانت تمده ببعض نقود زوجها الثرى، وانه لم يمت ولم يقتل، لانها كانت قد استبدلت طلقات مسدس زوجها بطلقات مزيفة .. فلا مشكلة والحال هكذا على الاطلاق عند اى حد، وتتكشف كل الحقائق والاسرار، ويعود كل الى حقيقته، ولتكون حكمة الفيلم النهائية الاخرى ان حياة «جميز» البائسة الفقيرة الاولى كانت افضل واكثر سعادة بكثير من حياة المليونيرات... وليس من حق احد ان يطمع فى تغيير حياته .. والقناعة كنز لا يفنى .. وهى الحكمة الخالدة للسينما المصرية التى مازالت ترددها حتى الان.

- مجلة «فن» - السنة ٢- العدد ٣٤- ١٩٩٠/٩/٢٤.

كوميديا اسماعيل يس (٢)
«اسماعيل يس فى مستشفى المجانين»

من الصعب العثور على نقطة بداية ظهور اسم اسماعيل ياسين فى الافلام بشكل محدد فكثيرا ما كنا نراه فى أدوار صغيرة جدا مع على الكسار او حتى مع انور وجدى .. ولكن أول مرة نرى اسم اسماعيل ياسين فى قوائم الافلام «الرسمية» الوحيدة المتاحة والتى نعتمد عليها اساسا فى هذه الدراسات، كانت عام ١٩٤٩ كبطل لفيلم «الناصح» أمام ماجدة .. ربما كانت هذه أول بطولة صريحة لها هى ايضا – والذى اخرجه سيف الدين شوكت .. هنا نضطر لمراجعة معلوماتنا عن ان حلمى رفلة كان هو الذى اكتشف اسماعيل ياسين كما اكتشف اخرين من المواهب الجديدة التى قدمها للسينما .. فلعله قدمه فى ادوار صغيرة فقط وجهت اليه الانظار، الى ان وصل الى بطولة «الناصح» ليقوم حلمى رفلة بعد ذلك بالتركيز عليه فى «توليفات» ناجحة جعلت منه – وبسرعة – شخصية جماهيرية واسعة الانتشار والاكتساح .. حتى أصبح ثابتا انه النجم الوحيد فى تاريخ السينما المصرية الذى كانت الافلام تحمل اسمه .. وهى ظاهرة فريدة فعلا ..

ان هناك سلسلة من ستة عشر فيلما سينمائيا تحمل اسم اسماعيل ياسين فى عناوينها مباشرة وهو يقوم بمغامراته الكوميدية المعروفة فى هذا المكان او ذاك ..

وهو ما لم يتحقق لأى ممثل آخر فى السينما المصرية كلها، من يوسف وهبى الى نجيب الريحانى شخصيا، مرورا بأنور وجدى أو محمد فوزى أو عماد حمدى ووصولا الى عادل إمام فى أيامنا هذه .. فإذا تذكرنا أن هذا النوع من الكوميديا الذى كان يقدمه اسماعيل ياسين يمكن تلخيصه ببساطة فى انه كوميديا «التخلف العقلى والبلاهة» – وهذا رأى شخصى جدا بالطبع اتحمل مسؤوليته – أدركنا على

الفور حجم مأساة السينما المصرية - إحدى ماسيها العديدة ان شئنا الدقة - ومدى تخلف جمهورها الذى كان يضحك على أشياء كهذه الى حد الاندفاع نحو أى فيلم لمجرد انه يحمل اسم هذا «المضحك البدائى» الذى مازال البعض يقول بجرأة انه كان يضحك له أكثر مما يضحك للريحانى مثلا ..

المسألة أذواق بالطبع، ولايمكن لأحد أن يصادر ذوق أحد أو يسخر منه .. فالاسباب كامنة بالطبع فى مناخ اجتماعى وثقافى وشعورى كامل بحيث لا يصبح من حق أحد ان يفرض مزاجه الخاص على أحد او يتعالى عليه .. فالضحك نفسه هو نشاط اجتماعى او جماعى مرتبط بكل الانشطة الاخرى وفى مناخ محدد وفترة تاريخية محددة .. وهو لا يمكن ان يكون منفصلا عن مناخ السياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة والفنون بشكل عام ..

لكن ما يعنينا هنا الآن، هو أنه عندما تعود افلام اسماعيل ياسين عبر اعادة عرضها فى التليفزيون، لتصبح هى نوع الكوميديا المفضل عند جمهور هذه الايام - ليس عند الاطفال فقط بل وعند آبائهم ايضا - فهذه كارثة بكل المقاييس .. لا تدل على افلاس كل نجوم الكوميديا الحاليين الذين لم يستطيعوا التفوق على كوميديا اسماعيل ياسين البدائية فقط، وانما الاخطر من ذلك انها تدل على الارتداد الكاسح للذوق العام حتى يعود بسرعة الى الكهوف .. وربما تدل على انهيار السينما نفسها التى لم تستطيع ان تقدم الجديد خلال اربعين سنة ولا أن تتقدم خطوة !

كل هذه أراء شخصية بالطبع أتحمل مسؤوليتها .. ولعلى المخطىء الوحيد الذى لا يفهم ولا يقدر القيم الراقية (شديدة الاضحاك) فى هذه الكوميديا الرائعة الاعلى من مستواى .. لأنه لا يمكن ان يكون كل هؤلاء الاخرين على خطأ .. !

اسماعيل ياسين سلاح شعبى

فى مطلق الاحوال، فإذا كان الجميع قد عاد للضحك مع اسماعيل ياسين الآن وبعد كل هذا التقدم الذى حدث فى كل الاذواق والمستويات وعلى الرغم من كل الاسماء والمواهب التى ظهرت، اذن يصح ان ندهش فعلا لأن يكون اسماعيل ياسين أخطر ظاهرة كوميدية فى السينما المصرية منذ أن ظهر فى أول أفلامه «الناصح» اى، منذ ٤١ سنة .. وأن تبدأ بعد خمس سنوات فقط من تاريخ ظهوره، موجة أفلام عديدة ، تحمل اسمه هذه الافلام بدأت عام ١٩٥٤ بفيلم «مغامرات اسماعيل ياسين»

الذى مثله امام شادية وكمال الشناوى وأخرجه يوسف معلوف .. وانتهت عام ١٩٦٠ بفيلم **«اسماعيل ياسين فى السجن»** الذى يشاركه بطولته المطربة الذائعة الصيت حينذاك مها صبرى وأخرجه حسن الصيفى، مرورا بسبعة افلام كاملة من هذه المجموعة أخرجها له واحد من أبرع مخرجى الكوميديا وأرقاهم فى السينما المصرية هو فطين عبد الوهاب .. وأتحدث بالطبع عن المجموعة التى تحمل اسم اسماعيل ياسين صريحا فى عناوينها، وليس عن كل افلامه الاخرى التى لاحصر لها والتى كان يمثلها الى جانب هذه الافلام وفى الوقت نفسه، حيث كان أغزر نجومنا عملا لشدة الاقبال عليه ..

فى مجموعة «الستة عشر» هذه رأينا **«عفريتة اسماعيل ياسين»** .. ثم رأيناه «طرازنا» .. و «معروضا للبيع» .. ويقابل «ريا وسكينة» .. ثم ذهبوا به الى كل مكان يخطر على بال الى «متحف الشمع» .. و«جنينة الحيوان» .. و «مستشفى المجانين» .. والى «دمشق» أيام الوحدة مع سوريا - انتج الفيلم عام ٥٨ - وذلك بعدما كانوا قد ذهبوا به الى «الجيش» بعد ثورة تموز (يوليو) - تاريخ الفيلم عام ١٩٥٥ - وكان لابد من ارضاء كل اسلحة القوات المسلحة فذهبوا به الى «البوليس» ثم الى «الاسطول» ثم الى «الطيران» والى «البوليس السرى» .. ثم كانت المفارقة الطريفة ان ينتهى الى «السجن» حيث كانت «اسماعيل ياسين فى السجن» بالفعل هو أخر أفلام هذه السلسلة !

الى هذا الحد كان اسماعيل ياسين قد اصبح «سلاحا شعبيا»، قوى التأثير سريع الانتشار، يمكن خلاله توصيل اية افكار الى الجماهير .. ربما بشكل أقوى مما يمكن ان يفعله اى ممثل كبير و «جاد» آخر. وربما بشكل اقوى من اى اسلوب سينمائى درامى يلجأ الى الوعظ والخطابة .

كان الهدف من سلسلة افلام اسلحة الجيش والطيران والاسطول، هو اقناع الشباب بالفعل بالالتحاق بهذه الاسلحة، وازالة الرهبة التقليدية التى قد يحملونها عن فكرة التجنيد أصلا،، وهى وسيلة معروفة فى سينما العالم كله فى أوقات الازمات او الحروب وحين يكون مطلوبا شحذ الطاقات الوطنية .. الى هذه الوسيلة لجأت السينما البريطانية فى الحربين الأولى والثانية فيما عرف بموضوعات الدعاية او «البروباجندا» التى تغرى الشباب بالحياة العسكرية وما يمكن ان يكون فيها من جوانب الشهامة والبطولة ومتعة الحياة الجماعية .. فضلا عن فكرة الدفاع عن الوطن

بالطبع، ولكن بأكثر الوسائل جاذبية السينما ونجومها المحبوبين .. ولا ننسى سيل الافلام الاميركية الذى انهال علينا عن بطولات جنود الجيش والبحرية والطيران الامريكي حيث لم تترك تفصيلة صادقة او كاذبة فيها لم تحول إلى فيلم وذلك منذ ما قبل انتهاء *الحرب العالمية الثانية* وحتى الآن .

أفلام اسماعيل ياسين فى الواقع كانت أكثر تواضعا وبساطة من ذلك، وأقل ادعاء ومبالغة .. ولذلك كانت أصدق، لأنها لم تكن تستهدف أكثر من ترغيب الشباب فى الالتحاق بالجيش، من خلال بطل يحبونه كثيرا هو اسماعيل ياسين الذى يمكن ان يكون فعلا اى شاب يتم الحاقة بهذا السلاح او ذاك، ثم الحياة اليومية المألوفة له داخل هذا السلاح والتى تقول للشباب انها يمكن ايضا ان تكون حافلة بالضحك والسعادة. وأنها ليست بالصعوبة والتجهم الذى يظنونه ..

بل انه يمكن القول انه كانت هناك ايضا اهداف قومية مشروعة لهذه الافلام فى حينها .. فمنذ ثورة تموز (يوليو) ١٩٥٢ كان المد الوطنى والشعبى قد شمل مصر بالكامل لتحقق شخصيتها التى طال طمسها تحت ضغط الاحتلال والقصر الملكى واذلال الاقطاع والرأسمالية المستغلة لها، فأصبح من حق كل فرد ان يرفع رأسه ليحقق ذاته وحلم مجتمعه الكبير، فى ظل شعارات قوية كانت تؤكد له امكانية ذلك. ولعلنا نلاحظ مثلا ان **«اسماعيل ياسين فى الجيش»** تم انتاجه عام ١٩٥٥ كما قلنا (أى بعد قيام الثورة بثلاث سنوات فقط) .. ثم تبعه «الاسطول» عام ١٩٥٧ .. و «البوليس الحربى» عام ١٩٥٨ .. وهى ذروة النشوة بعد انتصار مصر على عدوان ١٩٥٦ الثلاثى، لكى يجىء «الطيران» عام ١٩٥٩.

لكن اسماعيل ياسين فى كل هذه الافلام كان اكثر احتراما من «رامبو» .. بل ومن أصغر «شاويش» فى أى فيلم أميركى كاذب ومتعال .. فهو لم يكن يصنع اى معجزات، ولا يدمر اى جيوش بمفرده .. وانما كان الجندى المصرى البسيط الطيب والذى يعيش حياة المعسكر اليومية مع رفاقه، ويعيش فى الوقت نفسه حياته الاخرى العادية .. يحب ويحلم بالزواج من حبيبته زهرة العلا مثلا، التى يريد الشرير ان يخطفها منه .. فهو يظل اسماعيل ياسين نفسه فى كل افلامه الاخرى، يمارس الاشياء المضحكة نفسها .. وبغض النظر عن رأيى الشخصى فيها - ولكن وهو يرتدى فقط الزى العسكرى للسلاح الذى يلتحق به. وبلا اية مغامرات او خوارق بطولية مبالغ فيها ..

«الرفقة» فى هذه الافلام كانت تتحقق من خلال زملاء اسماعيل ياسين فى السلاح نفسه من احمد رمزى الى عبد السلام النابلسى الى عبد المنعم ابراهيم، حيث تكون المغامرة جماعية والاحلام مشتركة - فقيمة الصداقة وزمالة السلاح هى احدى القيم الايجابية فى هذه الافلام، التى ترتفع عن سائر افلام اسماعيل ياسين «العادية» الاخرى بفضل تطعيم مفرداتها الكوميدية التقليدية المعروفة بمعنى كبير متعلق بالوطن نفسه هذه المرة ..

فى معظم هذه الأفلام، توصلت عبقرية المخرج فطين عبد الوهاب الى تكرار «الشخصية المناقضة» نفسها لاسماعيل ياسين لكى تتفجر الكوميديا دائما من خلال اصطدامهما معا .. وهى شخصية «الشاويش عطية» التى كان يلعبها ممثل فذ لا يمكن نسيانه فى هذه الافلام القديمة، ليس لموهبته التمثيلية التى كانت محدودة. وانما لتكوينه الجسمانى والشكلى الخاص، وهو الممثل رياض القصبجى الذى كان معروفا عند جمهور «الترسو» - اى الدرجة الثالثة الشعبية فى تلك الايام باسم «أبو الدبل» (بضم الدال وتشديدها وفتح الباء) .. وهو ممثل ضخم الجثة كبير الرأس غليظ الملامح، تبدو عليه القسوة الشديدة ولكنه يحمل قلبا شديد الطيبة والوداعة، بحيث يمكن ان يتحول فى لحظة الى طفل غلبان الى اقصى حد ..

حينما كان يذهب الجندى الصغير اسماعيل ياسين، سواء الى الجيش او الطيران أو الاسطول، كان لابد من أن يكون رئيسه المباشر فى أى مكان هو «الشاويش عطية» هذا بالذات، لكى يختار اسماعيل ياسين (بالذات ايضا) من بين كل افراد الطابور لينغص عليه عيشته بالأوامر والنواهى. ولكى يتسبب له اسماعيل ياسين من ناحيته فى متاعب و «مقالب» لا تنتهى، وهاتان الشخصيتان تعتبران من أهم الثنائيات الكوميدية التى لا تنسى فى السينما العربية .

لكن اسماعيل ياسين لم يكن يكتفى. وكما قلت بالافلام التى تحمل اسمه فى عناوينها، ولعله كان أغزر الممثلين عملا على الاطلاق فقط. فقائمة أفلام عام ١٩٥٨ التى تضم خمسة افلام كاملة تحمل اسمه «في مستشفى المجانين» .. «فى دمشق» .. «طرزان» «للبيع».. «بوليس حربى»، تضم له ايضا من الافلام الاخرى : **«امسك حرامى»** من اخراج فطين عبد الوهاب، و**«الست نواعم»** اخراج يوسف معلوف. و**«بحبوح أفندى»** لمعلوف أيضا، و**«ابو عيون جريئة»** لحسن الصيفى .. فنحن أمام تسعة افلام لكوميدى واحد فى عام واحد، خمسة منها تحمل اسمه شخصيا فى

عناوينها وتؤكد كلها على قوة وانتشار هذه الظاهرة التى بلغت ذروتها فيما يبدو وفى هذا العام ..

فى مستشفى المجانين

نموذج هذه الكوميديا الذى نختاره من بين افلام العام نفسه لمحاولة تأمل بعض جوانب الظاهرة، هو فيلم **«اسماعيل ياسين فى مستشفى المجانين»** الذى اخرجه عيسى كرامة، أحد الاسماء التى كانت متخصصة فى افلام الاضحاك بأى ثمن ومن اى سبيل .. وهى مدرسة كانت مختلفة تماما عن مدرسة فطين عبد الوهاب مثلا المتميزة بالكوميديا الراقية والمنطقية والقريبة من الفن والابتكار بقدر ما كان متاحا، ولذلك عاش اسم فطين حتى الآن واختفت كل هذه الأسماء ..

عيسى كرامة هذا، هو مؤلف القصة - لو كانت هناك قصة بالطبع - حرص على ان يؤكد فى عناوين الفيلم انه اشترك ايضا فى السيناريو الذى كتبه هذه المرة عباس كامل - وهو المخرج الفنان نفسه الذى تخصص فى نوع من الكوميديا الكاريكاتيرية المجنونة التى كانت قادرة على صنع أى شىء من ثنائيات عبد العزيز محمود وتحية كاريوكا وكبير الرحيمية قبلى وولده عبد الموجود - واشترك فى الحوار عبد الفتاح السيد من دون ان نعرف من هو عبد الفتاح السيد؟!

يلفت نظرنا فى البداية، وكالعادة، ان التصوير تم فى استديو ناصيبيان الذى اصبح اليوم «خرابة» تنعق فيها البوم وبعدما كان يضج بالحياة عام ١٩٥٨. بل ان الطبع والتحميض تما فيما كان يسمى معمل افلام القاهرة فأين ذهب معمل افلام القاهرة هذا ؟ .. ولماذا أوقفنا المعامل الخاصة وقصرنا العمليات السينمائية كلها على معامل حكومية احتكارية، وكأن السينما عمل عسكرى من حق الدولة وحدها ؟!

فى الفيلم حشد من نجوم الكوميديا الذائعين فى تلك الفترة حول اسماعيل ياسين الذى كان يكفى وحده، كما قلنا، لانجاح اى فيلم .. فما بالك اذا كانت معه هند رستم التى كانت فى ذروة صعودها فى تلك الفترة كقنبلة للفتنة والاغراء والجاذبية لم تتكرر بعد ذلك فى السينما المصرية، وأيضا زينات صدقى، قنبلة الضحك الفطرى الذى ليست له قواعد، وزوجها عبد الفتاح القصرى، الذى كان يتمتع بخفة دم فطرية هو ايضا. أما الشر فيمثله رياض القصبجى الذى تحدثنا عنه منذ قليل .. ثم ثلاث راقصات مرة واحدة كيتى وفيفى سلامه و ايلين .. ويظهر عبد المنعم ابراهيم كضيف

شرف في مشهد واحد كمدير مستشفى المجانين الذى تقع زينات صدقى بين براثنه لتكشف انه اكثر جنونا من مرضاه، وأنه يجلس خلف مكتبه الفخم فى المستشفى بلباسه الداخلى فقط ومن دون البنطلون .. وهذا نوع الافكار التى كان يبتدعها عباس كامل ..

ولأن معظم احداث الفيلم تدور فى مستشفى المجانين، فلا بد من العدد الهائل من هؤلاء المجانين الذين نراهم فى هذا النوع من الافلام، بملابسهم وتصرفاتهم الغريبة، وهى وحدات كوميدية تكاد تتكرر بحذافيرها فى فيلم «المليونير» لاسماعيل ياسين نفسه .. بل وفى كل الافلام فى الواقع! وفى هذا الفيلم تم التركيز على ممثلين كانا يتميزان بضخامة الحجم هما «حسن وحسان»، وفى الفيلم هما نزيلان فى المستشفى. واشتهر لهما جدا فى هذا الفيلم موقف واحد تكرر عدة مرات .. فأحدهما يتصور ان اسماعيل ياسين هو «لطفى» الذى يبحثان عنه .. وعندما يؤكد له انه ليس لطفى يعتذر بخجل قائلا: «معلش يا أستاذ .. أصل أنا عندى شعرة .. ساعة تروح.. وساعة تيجى.. ساعة تروح .. وساعة تيجى!» .. ثم يخرج «الصاجات» ويدقها بأصابعه راقصا على هذا الايقاع، ويكون على اسماعيل ياسين ان يتجاوب معه راقصا هو الأخر والا افترسه باقى المجانين .. ولقد انتشر هذا الموقف الراقص بين جمهور السينما انتشارا كاسحا حينذاك. وكان أحد عوامل نجاح الفيلم ..

لكن الكارثة الحقيقية فى هذا الفيلم هى فرقة «ساعة لقلبك» التى كانت تجربة ناجحة جدا فى الاذاعة، اضحكت الناس كثيرا وقدمت نجوما كبارا بعد ذلك مثل فؤاد المهندس وأمين الهنيدى ولكنها فشلت فشلا ذريعا فى السينما، حينما حاول بعض الاذكياء كالعادة الافادة من نجاحها خلال حشرها فى بعض الافلام، ومنها هذا الفيلم الذى قدم من بين المجانين فؤاد راتب الذى اشتهر بشخصية «الخواجة بيجو» الذى تقوم الكوميديا عنده على كلامه الكثير الخليط بين العربية واليونانية .. ثم فرحات عمر الذى يلعب دور «الدكتور شديد» وهو شخص زرى الهيئة يلبس بدلة حقيرة وطربوشاً، وملامحه شديدة القبح، ولا يملك شيئا يضحك به سوى: «يارب يا خويا يا رب» وبلهجة مخنثة مثيرة للتقزز لا أدرى كيف كان يمكن ان تضحك أحدا .. ثم هناك أيضا مصطفى عزمى الذى يلعب شخصية «فزدق العجيب» والذى يصيح طوال الوقت : «ياالله ياالله يا جدعان!» .. والمذهل ان هذه النماذج الرديئة المريضة والمتخلفة عقليا، كانت هى نجوم الضحك فى الخمسينات وأحد أوائل الستينيات.

وهذه النماذج قابلة للنجاح من خلال الراديو ولكن اشكالها المنفرة وعجز كتاب السيناريو عن رسم مواقف حركية لهم بدلا من الحوار، أدى الى فشلهم الذريع والسريع فى السينما، لحسن الحظ !

عنصرا الضحك الحقيقى فى الفيلم، فضلا عن اسماعيل ياسين نفسه بالطبع، هما زينات صدقى وعبد الفتاح القصرى بطريقتهما المعروفة. فهما والدا هند رستم او «طعمة» الحسناء البيضاء الدلوعة فتاة حارة «البذنجان الاسود» – لاحظ العنوان العبقرى من عباس كامل – التى تفتن جميع «معلمى الحارة» بجمالها، فيسعون جميعا للزواج منها : الفاكهانى .. والجزار .. والقهوجى .. وكل منهم يخطب ود الأم زينات صدقى والأب عبد الفتاح القصرى .. والاثنان يستغلان الموقف بمنتهى «الكلاحة» للمتاجرة فى ابنتهما، وذلك بالاستيلاء على كل احتياجات البيت مجانا .. ويكرران للمعجبين العبارة المطمئنة نفسها : «يا معلم حسونة أؤكد لسيادتك ان طعمة مش حتتجوز حد غيرك .. وقلت لك الكلام ده بدل المرة اتنين وعشرين مرة!».

لكن الفتاة الفاتنة «طعمة» نفسها ترفض كل هؤلاء «المعلمين» وتحب اسماعيل ياسين الفقير الذى يعمل أجيرا فى محل «فطاطرى» .. ومن دون ان يكون هناك سبب واضح لأن تختار هند رستم التى هى مثل «لهطة القشطة» دن بين كل رجال العالم، هذا الفتى «الاهطل» بالذات .. خصوصا عندما يتفنن الفيلم فى افتعال مشاهد تخلع فيها فستانها لتكشف عن مفاتنها فى قميص النوم الاسود !

ومن دون سبب واضح ايضا، يخضع الاب والام لارهاب رياض القصبجى ضخم الجثة وحش الملامح الذى يعمل ممرضا فى مستشفى المجانين، والذى يطمع هو ايضا فى الزواج من ابنتهما التى لا تطيقه بالطبع .. ولكن ربما لأنه وعد بسداد مائة جنيه اشترى بها الابوان بضائع من «المعلمين» الثلاثة تحت وهم أن كلا منهم سيتزوج طعمة !

وعندما يكتشف ان العقبة التى تحول بينه وبين «طعمة» هى اسماعيل ياسين يقرر التخلص منه بأسهل الوسائل فى السينما المصرية – وربما فى الواقع الحقيقى ايضا – وهى ايداعه مستشفى المجانين !..

هناك يلتقى اسماعيل ياسين «بحسن وحسان» .. و «ساعة تروح وساعة تيجى» .. وبمجموعة «ساعة لقلبك» حيث يحدث كل ما يمكن ان نتوقعه من عبط، ليتمكن اسماعيل ياسين بالطبع من الهرب من المستشفى، لمواصلة «نضاله» من أجل

استرداد فتاته «طعمه»، وكشف مؤامرات الشرير رياض القصبجي الذى نجح – لا ندرى كيف – فى فرض نفسه بالقوة على العائلة العجيبة زوجا لابنتها على الرغم من رفضها له .

لكن المؤامرة لا تتم بالطبع .. حيث كل شىء ممكن فى الفيلم الكوميدى المصرى .. ففى ليلة زفاف هند رستم الى رياض القصبجى (تصوروا : الحسناء والوحش !) يتمكن صبى صغير من حل المشكلة .. فيكفى وضع كمية من «بودرة العفريت» فى مقعد العريس وهو جالس فى «الكوشة» أمام الجميع .. لكى «يهرش» فى جسده كمن أصابه جرب .. فيضطر لخلع ملابسه كلها تاركا العرس ليجرى من شقة الى شقة .. فى الوقت الذى يكون اسماعيل ياسين المظلوم قد أحضر مسؤولى مستشفى المجانين الذين يرون زميلهم على هذه الحال، فيصحبونه الى المستشفى.. ليخلو الجو لاسماعيل ياسين وليتزوج طعمة ..

المجانين الوحيدون هم نحن الذين ضحكنا يوما على هذه الاشياء .. والكارثة أننا مازلنا نضحك عندما نراها مرة اخرى بعد اربعين سنة .. وكأن شيئا لم يتغير .. وكأن شيئا لم يتقدم .. أو كأن كبارنا أنفسهم قد ارتدوا لنصبح جميعا أطفال اسماعيل ياسين .

– مجلة «فن» – السنة ٣– العدد ٣٥ – ١٩٩٠/١٠/١.

« اللعب بالنار »
المقامرة بالمواهب والفن

فى أحد مشاهد فيلم اسمه «اللعب بالنار» يسأل سمير صبرى الفتاة سماح أنور التى أوجدتها المصادفة فى طريقه فى مغامرة مشتركة : هى الوالدة إسمها ايه؟ فترتبك سماح قليلا ثم تبتسم وتقول : سعاد !.. فيقول سمير صبرى « أميرة والله ست سعاد!».. أو شيئا من هذا القبيل.. ولا يكون لهذا الحوار بالطبع أى ضرورة فى سياق الفيلم.. إذا كان للفيلم أى «سياق» أصلا.. ولذلك تحس أن هذا السؤال عن أسم أم سماح أنور لا يمكن أن يكون مكتوبا فى السيناريو الذى كتبه شاب جديد اسمه محمد الحموى، بدأ أسمه ينتشر بشكل مخيف فى هذا النوع من الأفلام، هو وشاب آخر اسمه محمد خليل الزهار أعتقد أنهما كتبا سيناريوهات فى سنتين أو ثلاث، أكثر مما كتبه على الزرقانى وعبد الحى أديب ومحمد مصطفى ومحمد كامل حسن المحامى - وهم أجدادهما فى السيناريو - فى مجموع حياتهم جميعا !

عندى إحساس قوى جدا بأن سمير صبرى جلس أمام الكاميرا هو وسماح أنور يبحثان عن أى كلام يقولانه.. وربما كانا قد نسيا ما الذى فعلاه قبل ذلك حسب ترتيب هذا المشهد فى الفيلم.. وما المفروض أن يفعلاه بعد ذلك.. فارتجل سمير هذا السؤال عن والدة سماح إلى أن يتذكر الحوار الأصلى، وبحكم الصداقة الشخصية بينه وبين سماح التى رأت أن تشارك «الهزار» هى الأخرى.. لأنه ليست مصادفة أن أسم والدتها الحقيقية هو.. «سعاد» حسين !

أعتقد أن المسألة كانت تسير بهذا الأسلوب فى «اللعب بالنار» كله الذى أخرجه محمد مرزوق وهو الأخ الأصغر لسعيد مرزوق وهو غير محمد سعيد مرزوق كما ذكرنا من قبل.. ولكن لا المخرج اعترض ولا كاتب السيناريو، على أى ارتجال فى

الحوار ولا حتى فى الأحداث ..

سمير صبرى شخصيا يجد نفسه فى ورطة شديدة.. لأنه بطل الفيلم وعليه بالتالى أكبر عبء، أولا فى الضرب.. وثانيا فى الاضحاك ! مسألة الضرب هذه أصبحت سخيفة جدا.. لأن هناك شيئاً ما غامضا يجعل المرء لا يقتنع به تماما حين يضرب ستة أو سبعة عمالقة مفتولى العضلات.. لأننا يمكن أن نرى سمير صبرى يحب مثلا، فيلجأ إلى كل أساليب السحر وتسبيل العيون وإغواء النساء.. ويمكن أحياناً ايضا أن نحتمله وهو يغنى ويرقص على الرغم من أنه ليس مطرباً وليس راقصاً. ولكنه شخصية استعراضية جذابة بشكل ما.. أما أن يضرب الناس، فهو اتجاه جديد لا يقنع أحدا.. ولكن يبدو أنه اتجاه فرضه عادل إمام ويقلده من يصلح ومن لا يصلح ..

أما إتجاه سمير صبرى أيضا إلى الكوميديا.. فهى مسألة فيها نظر.. لأنه ممثل خفيف ومهضوم فى ذاته ولا يصلح أبدا لحماقة التراجيديا التى جربها احيانا.. ولكن البعض يعتقد أن الكوميديا لابد من أن تكون زاعقة وصارخة على طريقة اسماعيل ياسين مثلا.. ولذلك نرى سمير صبرى فى هذا الفيلم يفعل أشياء غريبة .

المسألة بعد ذلك من الصعب متابعتها بشكل مفهوم استطيع أن أنقله لكم.. فهناك ناس «تكتب» فى المقهى.. وناس تخرج وهى تتسلى.. ثم ناس «تمثل» من باب قضاء الوقت ..

لكن ما فهمته بشكل ما، هو أن هناك العصابة الجبارة جدا التى يقودها أبو بكر عزت من قصر فخم فى مزرعة غريبة فى مكان ما وبه حمام سباحة.. ثم هناك المرأة «العنكبوت» التي لابد منها وهى هنا ميمى جمال التى لا تفهم علاقتها بالضبط بهذا المجرم الخطر أبو بكر عزت : هل هى زوجته.. أخته عشيقته.. والاثنان يبحثان عن امرأة ما فى حوزتها خطاب ما.. وخريطة ما - لاحظ أن الفيلم كله «ما» لأن لا شئ فيه واضح ومحدد. هذه الخريطة تشير الى مكان كمية من الألماس خبأه زوج هذه السيدة من العصابة.. ولذلك فالعصابة بإختصار تريد الخريطة.. ولكن السيدة تختفى عن العصابة.. فتركب سيارة سمير صبرى من دون أى معرفة سابقة.. وفى الفيلم كل امرأة تقابل سمير صبرى فى الشوارع العامة تركب سيارته، لأن المفروض أنه مكلف بمهمة «ما» للشركة التى يعمل بها فى الأسكندرية.. ولكن فى الطريق إلى القاهرة تحدث له كل هذه المغامرات.. وينسى تماما المهمة التى جاء من أجلها

خصيصا إلى القاهرة.. لأن المفروض أن شاب «متلاف» و«دون جوان» يقع فى حب أى امرأة يوقعها حظها العاثر فى طريقه.. ولذلك تقوده هذه المرأة التى تركب سيارته، فيتصور أنها صيد سهل، فى سلسلة من المغامرات التى لا علاقة له بها.. ولكى تكتمل الدائرة وتلتقى سماح أنور سمير صبرى - (لهما مائة فيلم على الأقل معا من طراز هذه الأفلام السخيفة) تكون سماح أنور شقيقة المرأة التى تطاردها العصابة لتحصل منها على الخريطة.. ثم تقتلها. فتقع التهمة على سمير صبرى الذى يحاول اقناع الجميع بأنه برئ ومظلوم ولكن بلا فائدة.. فتصبح مهمة الاثنين - سمير وسماح - أن يتعاونا معا من أجل كشف الحقيقة ..

هنا تبدأ سلسلة مغامرات للاثنين ضد العصابة.. والمغامرات هى الهدف الأساسى من الفيلم نفسه.. فالمفروض أن يكون هناك أولا بطل أو بطلة ما، تطاردهما عصابة ما، لكى يضرب الجميع بعضهم البعض.. وبعد ذلك يمكن «تركيب» أى قصة وأية أحداث.. فما بالك إذا كانت عندنا سماح أنور ؟

هنا نصل الى المأساة الحقيقية لهذه الفتاة الموهوبة التي هى الضحية الوحيدة فى كل هذا «العك». فسماح أنور أدهشتنا جميعا في كل مسلسلاتها التليفزيونية الأولى كوجه جديد متميز يعبر عن البنت المصرية الجديدة بكل مشاكلها وعواطفها، وقلبت عصر المفهوم التقليدى للنجمة «الهانم» أو «السندريللا» لتقدم البنت الحقيقية التي هي بنتي أو بنتك أو أختى أو أختك.. وأثبتت فى **«بيت القاصرات»** انها ممثلة خطرة حقا، إنما بدلا من ان تلتقطها سينما ذكية لتوظفها التوظيف الصحيح فى موضوعات تكتب خصيصا من أجلها كما يحدث فى أى سينما متحضرة، اذا بنا نترك موهبة كهذه.. إما للضياع و«القعاد فى البيت» لتقشير البطاطس» وأنتظار «العدل»، وإما لقبول أى أدوار سخيفة حتى لا تموت وتنتهى فى سن مبكرة جدا... ولا أدرى من هو العبقرى الذى اكتشف قدرة سماح أنور على القفز والجرى والضرب بالذراع والحذاء فيما يسمى «الكاراتيه».. فإذا بها تتحول من ممثلة حقيقية موهوبة إلى لاعبة أكروبات فى السيرك القومي.. والمذهل أن أباها أنور عبد الله هو الذى كتب وأنتج لها **«حالة تلبس»**.. لتصبح كل مهمة سماح أنور أن تضرب عشرة «أكشاك» مفتولة العضلات بمجرد أن تقفز فى الهواء لتطيح بهذا أو ذاك حتى قبل أن تلمسه.. وهو ما يحدث هنا فى **«اللعب بالنار»** حيث تضرب سماح وسمير العصابة كلها - ولكنها تقنعنا أكثر منه - إلى أن يجيء البوليس فى آخر لحظة..

ونحن نضحك عليه طوال الفيلم، وهو ـ أى البوليس لا يصنع شيئاً كالعادة.. لأنه كلف سماح أنور بالقضاء على العصابة واطمأن جدا على نجاحها وهى تبلغه بالأخبار أولا بأول كلما ضربت أحدا... فحتى البوليس القى بمسؤولياته على سماح أنور.. غلبانه والله يا سماح .

- مجلة « فن » - السنة ٢ ـ العدد ٣٦ - ٨ / ١٠ / ١٩٩٠ .

فيلم ياسين إسماعيل ياسين
«نداء الدم» .. السينما بريئة منه

أعمل حسابك يا عزيزى القارئ إنه لو شاء حظك العاثر أن يكون أكل عيشك من مشاهدة أفلام المقاولات ثم الكتابة عنها.. فسوف يكون تعاملك معظم الوقت مع عدد محدود جدا من المخرجين منحهم الله الصحة الجامدة وراحة البال بحيث يخرجون فيلما كل ثلاثة أيام، وبحيث لا تستطيع أن تفهم بأى مقياس بشرى يجدون الوقت لصنع كل هذه الأفلام..

دعك من مسألة كيف يجدون فكرة جديدة كل مرة فهى ليست مشكلة لأنهم يقدمون فى الواقع الفكرة نفسها ولكن هذا نفسه ليس سهلا كما قد يتصور البعض.. فبأى عبقرية يمكنك أن تكرر الشىء نفسه ألف مرة وأنت تعرف أنك قلته من قبل وبلا تجديد.. أو خجل..

ومع ذلك فليست المشكلة فى الإبداع أو الخيال أو القدرة على الخلق.. فهذه «المواد» الثلاث يمكن أن تجدها فى «السوبر ماركت» المجاور لسكنك، ولكنك قطعا لن تجدها فى أفلام المقاولات. ولكن المشكلة هى فى اقتصاديات السينما نفسها.. فإذا كانت السلعة رديئة، فكيف تجد لها سوقا ويتم توزيعها.. وكيف تجد أصلا المنتج الذى ينفق عليها؟ فإذا تبين لهذا المنتج أنه تلقى مقابل فلوسه سلعة رديئة.. فكيف يعود لإنتاج النوعية نفسها مع الأسماء نفسها.

مسألة «الرداءة» فى السينما مسألة نسبية.. فهى أفلام رديئة بالنسبة لنا فقط نحن الذين لا نفهم قوانين السوق.. ولكنها سلعة رائجة جدا ومقبولة فى آلاف البيوت العربية التى تقبل هذه الشرائط أيا كان مستواها. فتراها مرة.. ثم تعود لترى الأشياء الركيكية ألف مرة ومن دون ملل أيضاً، بدليل أن المنتج الواعى يعود فينتجها

مرة ومرات.. فلا أحد يمكن أن ينفق على سلعة راكدة، والعيب إذا هو فى المشاهد العربى فى البيت أو فى السينما.. لأن شرائط الفيديو أصبحت هى الغذاء اليومى للزوجة والأولاد.. وفى غياب الوعى والثقافة لا يعود هناك إمكانية للتمييز بين الجيد والردئ.. فالأسرة تجلس لتلتهم الشرائط كل يوم قبل أن تنام.. والجميع فيما يبدو فاغرو الأفواه أعجابا «بعباطات» تتناسب مع درجة فهمهم للفن والمتعة، لأن هذا هو نوع الفن الوحيد المتاح فى غياب سينما حقيقية ومسرح حقيقى وتليفزيون متقدم.. دعك طبعا من مسألة الثقافة والكتب والموسيقى والبالية.. فهذه خرافات من ألف ليلة، مع أن ثروات الوطن العربى يمكن أن تنشئ مسارح وفرق فنون راقية وموسيقى أصيلة.

الآن سأتحدث عن أفلام المقاولات.. وهنا سأقع مرة أخرى بين براثن فيلم لياسين إسماعيل ياسين.. أغرب ظاهرة فى واقع السينما التجارية الحالى.. فليست المشكلة فى إيجاد هذا الشاب دائما موضوعات لأفلام يؤلفها أو يخرجها أو الأثنين معا.. ثم يجد دائما من يمولها بحيث لا يتوقف عن العمل أبدا ولا حتى فى أثناء أزمة الخليج.. ولكن المشكلة هى أنه إذا كنت أنا شخصيا أعجز عن مجرد مشاهدتها.. فكيف يجد هو الوقت لإخراجها.. ومتى؟

إننى اتخيل أحيانا أن ياسين إسماعيل ياسين لا يمكن أن يكون مثلنا من البشر العاديين.. ينام ويأكل.. ودعك من مسألة أنه يمكن أن يجد الوقت ليقرأ كتابا أو صحيفة أو الذهاب إلى السينما.. فمتى، وهو الذى لا يمر أسبوع واحد لا أجد له فيه شريط فيديو لفيلم جديد قد لا يكون أحد قد سمع به أبدا فى السينما ولا فى وزارة الداخلية؟

فهل سمع أحد عن فيلم اسمه «**نداء الدم**»؟.. على أى حال إنه قصة وسيناريو وحوار ياسين إسماعيل ياسين.. وربما كان من انتاجه أيضاً.. فأى فيلم غامض لن تسمع عنه ويقفز فجأة إلى بيتك فى شريط فديو؟ لابد من أن يكون من إخراج هذا الفتى! وكيف يمكن أن يقضى المشاهد يومه من دون أن يشاهد جرائم ومطاردات هذا الشاب الذى يضحكنا والده حتى الآن فى أثناء النهار عندما تعرض أفلامه فى التلفزيون.. و «ينكد» علينا هو بالليل!.

و «نداء الدم» هذا، شىء شكسبيرى رائع جدا عن الفلاح الشاب هشام سليم الذى يسمونه فى الفيلم عواد المصرى.. ولاحظ الاسم الرمزى الذى يجعله بطلا من

التراث، يحارب الفساد ويحقق الخير والعدالة، ولكن بطريقة ياسين إسماعيل ياسين!! فهو شاب رافض متمرد قرفان من كل شيء في القرية التي يعيش فيها ومن دون سبب واضح.. ولكن هناك شرير ما في القرية يعمل لحساب شريرها في المدينة.. لابد من أن يكون حسين الشربيني.. الذي لا أدري أيضاً متى يجد الوقت ليمثل هو الآخر..

وهشام سليم الذي هو «عواد المصري» يحب أبنة عمه نورا.. ولكنه لا يستطيع الزواج بها، لأن شرير المدينة «حاطط عينه عليها».. ليه ما تعرفش؟! ربما لأنها نورا، الفلاحة البيضاء الجميلة، التي لا يوجد من نوعها في المدينة..

ويضطر هشام للهرب بنورا تحت جنح الظلام إلى المدينة، ويضطر ببساطة لقتل اثنين من أعوان الشرير.. ثم في المدينة نكتشف أنه ميكانيكي سيارات أو شيئا من هذا القبيل – لأن الأفلام والأبطال والحرامية اختلطوا كلهم في رأسي– فيلفق له الشرير (البيه) الكبير جدا «مسعد القصاص» الذي هو حسين الشربيني تهمة ما تدخله السجن ليستولي ببساطة على زوجته الفلاحة الجميلة ابنة عمه نورا.. والتي لفرط دهشتنا، توافق على أن تعيش في قصر الشرير..

وفي القرية طبعا، يموت والد الفتى البطل حزنا.. وتصاب أمه بالعمى كمدا وتمشي في شوارع القرية تطلب جرعة ماء وتصل هذه الأخبار للفتى «الشجيع» هشام سليم في السجن، فيطلق زوجته الخائنة، ثم يخرج من السجن لينتقم طبعا..

وهنا يبدأ الفيلم الحقيقي – بعدما يكون ثلاثة أرباعه قد انتهى – والذي صنعوا من أجله كل هذه الدوشة.. وهو مسألة الانتقام هذه.. فكل الأفلام فيها بطل ينتقم.. والمبرر الاجتماعي الأخلاقي الدرامي السيكولوجي التقدمي الموضوعي، هو أنه تعرض لظلم فاحش من مجتمع فاسد.. وتتصور الأفلام إنها يمكن أن تكون «محترمة» بشيء ساذج ومفتعل كهذا، لكي يحركوا كوامن الحقد والعنف والغضب عند المشاهدين.. فإذا بالبطل يرتكب نصف مليون جريمة قتل انتقاما للمشاهد نفسه الذي يدرك أنه في الواقع لا يستطيع قتل فرخة..

ولذلك، فلن نندهش حينما نجد هذا الشاب الوسيم الرقيق كريشة نعام، هشام سليم يذهب إلى القرية ليتحول إلى «رامبو» هو وابن عمه صبري عبد المنعم.. فإذا به يضرب القرية كلها وعلى رأسها العمدة شخصيا.. ويترك وراءه عشرين جثة على الأقل من دون أن يتدخل البوليس.. ولا حتى «خفير» واحد.. ثم يذهب إلى المدينة من

دون أى تدخل من وزارة الداخلية حتى ينتقم من حسين الشربينى «البيه» الكبير جدا وكل أعوانه ومن دون انزعاج من أى عسكرى على أى ناصية.. فهذا هو الجزاء العادل الذى يستحقه الأشرار من الزعيم هشام سليم «رامبو»!! وهذه هى العدالة الاجتماعية السمائية الأخلاقية السيكودرامية على طريقة ياسين اسماعيل ياسين.. الذى ترك الفيلم فيما اعتقد قبل انتهاء التصوير.. ليلحق بالفيلم التالى .

- مجلة «فن» - السنة ٢ - العدد ٣٧ - ١٩٩٠/١٠/١٥.

«عائشة»..
أول فيلم يعرض حكاية بيع وشراء الأطفال!

تنتسب الأفلام، فى العالم كله، لمخرجيها بإعتبار أن المخرج هو «مهندس» العملية السينمائية كلها.. وهو المسؤول عن كل مفرداتها من الألف إلى الياء منذ اختياره لفكرة الفيلم وكاتب السيناريو والمصور، إلى أن يحولها الممثلون إلى شخصيات حية على الشاشة بحيث ينسب له حتى أى خطأ يمكن أن يقع فيه أحد هذه العناصر.. والا فلماذا وافق على العمل معه من البداية؟ ولكن كان هناك دائماً، وفى مقابل هذه البديهية أيضاً، «نظام النجوم».. أى أن تبلغ شهرة النجم حدا كبيرا فيذهب الناس لمشاهدة الفيلم أصلا من أجله وربما من دون أن يعرف هؤلاء الناس حتى اسم المخرج.. وهنا قد يكون النجم - وخصوصا النجمة - هو الذى اختار المخرج نفسه مع كل العناصر الأخرى.. على الرغم من أن هذا وارد فى أى سينما تعتمد أساسا على جاذبية النجوم، إلا أنه يبلغ ذروته فى السينما المصرية وفى هذه الأيام بالذات، وحيث وصلت سطوة بعض النجوم إلى حد التحكم فى كل تفصيلات الفيلم ما دام هم يضمنون الأقبال الجماهيرى، فيتكالب عليهم المنتجون والموزعون كما هو الحال مثلا مع نموذجى عادل إمام ونادية الجندى..

الواقع أنه لا تعارض بين مسئولية المخرج عن العمل السينمائى وسيطرة النجم إذ طالما قدم الاثنان لنا عملا جيدا فى النهاية.. لأننا لن نشغل أنفسنا عند ذاك بمن سيطر على من.. فلا أحد فى الواقع ضد «نظام النجوم» فى حد ذاته طالما هو أهم عناصر الجذب الجماهيرى بالفعل، خصوصا إذا أستطاع الأثنان معاً أن يحققا بالوعى والفهم الصحيحين توظيفا مناسبا لمواهبهم وجماهيريتهم. بل أن هذا التوافق

والإنسجام بين المخرج والنجم يمكن أن يخلقا جو عمل وإبدا ع وفهم متبادل لابد أن تنتج عنه أفلام جيدة.. ونماذج هذه المجموعات المتجانسة عديدة جدا فى السينما العالمية.. كذلك فى السينما المصرية هناك حالات عديدة للمخرج الذى يقع فى أسر النجم أو النجمة، سواء عندما يجد أنه - أو أنها - تتوافق مع نوع الأفلام التى يريد صنعها.. أو أنها بقوتها فى العملية السينمائية يمكن أن تؤمن له ضمانات إنتاجية اوفر.. أو عندما ترى النجمة - والأمثلة كثيرة - أن مخرجا بعينه هو أفضل من يقدمها فى أحسن حالاتها!

فى فيلم«عائشة» الذى أخرجه جمال مدكور لفاتن حمامة فى عام ١٩٥٣، مثال خاص جدا لمخرج بدأ عمله السينمائى بشكل عادى جدا مع هذا النجم أو تلك النجمة، ومن دون تحديد خاص، بل طبقا لمقتضيات كل فيلم، ثم عندما عمل مع نجمة معينة لم يغيرها بعد ذلك، وإلى أن توقف تماما عن الإخراج... بل وإلى أن مات منذ سنوات قليلة..

جمال مدكور، أحد الأسماء قليلة الذيوع فى السينما المصرية، على الرغم من أنه أحد الذين بدأوا فى فترة مبكرة نسبيا وقبل أن يبدأ مخرجون أخرون أصبحوا من أهم الأساتذة الان..

اتيح لى أن اتعرف إلى جمال مدكور عن قرب من خلال بعض نشاطات السينما الثقافية والإدارية مثل لجان وزارة الثقافة مثلا التى كان يشرفنى وجيلى من الشبان - حينذاك طبعاً ! - أن يشركونا فيها أحيانا مع اساتذتنا الكبار مثل أحمد كامل مرسى وصلاح أبو سيف وجمال مدكور الذى كان أحد الذين احترمتهم كثيرا لدماثة خلقه وتهذيبه الواضح وأخلاصه الشديد للسينما المصرية وحماسته الصادقة للعمل من اجلها بكل الأشكال التى كانت تسند إليه على الرغم من أنه كان قد توقف عن الإخراج نفسه منذ سنوات.. ولكنه - رحمه الله - كان أحد النماذج النظيفة والمحترمة الموجودة بقوة فى محاولات إصلاح السينما المصرية، وربما أكثر نشاطا وحركة منا جميعا حتى أننى كنت أسعد سعادة خاصة ومتفائلة كلما رأيته بصحبة أستاذى أحمد كامل مرسى الذى كان من جيله ومقربا منه.. وكنت أعجب بحركته الدائبة بين القاهرة والاسكندرية التى أعتقد أن كان ينتمى إليها بشكل ما، كما كنت أعجب بتهذيبه الشديد وصوته الخافت وعنايته الواضحة بمظهره.. إلى أن غاب فترة عن هذه النشاطات الثقافية التى كنا نتعلم فيها من أساتذتنا هؤلاء وعندما سألت

عنه، قيل أنه مات فى صمت ومن دون أن يهتم به أحد.. ومن دون أن تكتب عنه كلمة.. ومن دون أن يتاح له وداعنا!

المخرج جمال مدكور

جمال مدكور من جبل عظيم من رجال السينما المحترمين الذى صنعوا هذه السينما ثم رحلوا عنها فى صمت.. ولا أظن أنها قادرة على تعويضهم... ليس بالضرورة من حيث إنجازهم الفنى، ولكن وهذا الأهم بقيمهم الإنسانية الراقية وسلوكهم الشخصى والخلقى وتقاليدهم التى كانت أفضل ما تعلمناه منهم..

على الرغم من أن جمال مدكور بدأ الإخراج فى فترة مبكرة سبق بها كثيرين من مخرجينا الكبار عام ١٩٤٢، الا أن عمله السينمائى لم يستمر سوى أربعة عشر عاما فقط لم يخرج خلالها إلا ثلاثة عشر فيلما أى بمعدل أقل من فيلم واحد فى السنة.. ولكى يتوقف عن العمل عام ١٩٥٤ فى فترة مبكرة أيضاً بالنسبة لوجوده بعد ذلك فى حياتنا السينمائية خلال النشاطات الثقافية أو الإدارية التى تحدثنا عنها..

إنه مخرج يمثل إذن «حالة خاصة» بالنسبة للسينما المصرية.. وهى حالة نادرة أيضاً من حيث عدم الإقبال على فرص العمل المتاحة. ربما لا يتفوق عليه فيها سوى توفيق صالح الذى أخرج عددا أقل من الأفلام التى أخرجها جمال مدكور. ولكن التركيبة الخاصة جدا لشخصية توفيق صالح وظروف العمل خارج مصر لسنوات طويلة قد تفسر قلة أفلامه.. وهى ظروف مختلفة تماما عن ظروف جمال مدكور الذى لم يترك مصر، بل ظل حاضرا فى كل مشاكل السينما المصرية حتى وفاته.. بعدم الإخراج منذ عام ١٩٥٤.

بدأ جمال مدكور عام ١٩٤٢ بفيلم «أخيراً تزوجت» بطولة سليمان نجيب وميمى شكيب.. ثم اختفى اسمه من قوائم الأفلام ثلاث سنوات لكى يظهر مرة أخرى عام ١٩٤٥ وبكثافة مفاجئة، حيث إخرج خمسة أفلام. «الحب الأول» لطربين ذائعين حينذاك هنا رجاء عبده وجلال حرب.. «بين نارين» لراقية إبراهيم وأنور وجدى.. «الحياة كفاح» لعقيلة راتب وأنور وجدى.. «قتلت ولدى» لأنور وجدى وزوزو ماضى.. «كازينو اللطافة» لعباس فارس وميمى شكيب.. وواضح أنه كان من نوع الأفلام الكوميدية الخفيفة التى شاعت فى العالم كله بعد إنتهاء الحرب العالمية الثانية..

ثم يتوقف جمال مدكور عاما، ليعود عام ١٩٤٧ بفيلم واحد فقط هو «قلبى وسيفى» لمطربين لبنانيين حققا نجاحا مدويا فى السينما المصرية بعد ذلك هما محمد البكار (اوبرالى الصوت) وصباح، التى استمرت حتى اليوم..

ثم يختفى جمال مدكور خمس سنوات كاملة - من قوائم الأفلام على الأقل- ليعود عام ١٩٥٢ بفيلمين: «الزهور الفاتنة» لفاتن حمامة.. (وهنا تكون نقطة الالتقاء الحاسمة التى تحدثت عنها فى أول هذا المقال) و«أموال اليتامى» لفاتن حمامة أيضا أمام أمينة رزق وشكرى سرحان.

ثم منذ ذلك الحين كان مقدرا لفيلمى جمال مدكور الوحيدين بعد ذلك أن يكونا من بطولة فاتن حمامة:

«عائشة» عام ١٩٥٣ مع زكى رستم وزهرة العلا.. ثم «أثار فى الرمال» أمام عماد حمدى..

كانت فاتن حمامة قد بدأت قبل سنوات قليلة ترسخ أقدامها كواحدة من جيل من الفتيات سيصبحن بعد ذلك أهم نجمات السينما المصرية كليلى مراد التى كانت قد بدأت قبلهن وتربعت علي القمة بالفعل بلونها الساحر الخاص.. ثم الجيل التالى لها من «الفتيات» الذى بدأ يشق طريقه خطوة خطوة.. فاتن حمامة.. شادية.. ماجدة..

لكن فاتن حمامة بالذات أتيح لها حظ أوفر فى كلاسيكيات الميلودراما الناجحة تماما، مع يوسف وهبى وتلميذه حسن الإمام فى مجموعة الأفلام التى كرستها بعد ذلك نموذجا للبنت المصرية البريئة التى تتعرض لكل أنواع الفواجع وتحافظ على الرغم من ذلك على القيم إلى أن تتحقق العدالة وتنصفها الأقدار من الظلم، وهو النموذج الذى قدر له خلال الأربعين سنة التالية أن يصبح النموذج الأقوى الذى تتوحد معه المرأة المصرية من بين كل نماذج المرأة كما تقدمها السينما.. وهو النموذج نفسه الذى تقدمه فاتن حمامة أيضاً فى «عائشة» وعلى نحو مثالى..

«عائشة»

نعرف من عناوين الفيلم أن جمال مدكور نفسه هو كاتب القصة والسيناريو.. أما الحوار فكتبه الشاعر صالح جودت الذى كان وثيق الصلة بالحياة السينمائية ويبدو أن له بعض المحاولات للكتابة لم تستمر، فاقتصر على تأليف بعض أغانى الأفلام.. وأن كان حواره فى «عائشة» يدهشنا بمستواه الجيد والمركز، خصوصا فى المناطق

التى تدور فى أجـواء المشـردين والافـاقين الذين يحـيطون بزكى رسـتم الذى يلعب شخصية «البلطجى» الفاسد الذى لا يتورع عن شيء، وهى اجواء كنا نتصور أنها بعيدة عن شاعر له إهتماماته المرفهة مثل صالح جودت..

أما التصوير، فيحمل اسم عبد العزيز فهمى، افضل مصورى السينما المصرية على الإطلاق، وأكثرهم تعبيرا عن دراما الفيلم بأقصى جماليات الإضاءة الممكنة والواعية ولذلك تبهرنا درجات الأبيض والأسود والضوء والظل وتباين اجواء الصورة بين الأحياء الشعبية والقصور. وبين الداخلى والخارجى، فى ذلك الوقت المبكر نسبيا - عام ١٩٥٣ - بالنسبة لإدراك جماليات التصوير فى الفيلم المصرى، أو على الأقل بالنسبة للقدرة أو الرغبة فى تنفيذها حتى فى حالة إدراكها..

ما كان مبكرا أيضاً بالنسبة لتاريخ فيلم **«عائشة»** هو إهتمام جمال مدكور بعنصر الموسيقى التصويرية الذى اسنده لمحمد حسن الشجاعى الذى كان واحدا من القلائل الذين يستخدمون الأساليب العلمية فى تأليف موسيقى الأفلام ومحاولة توظيفها دراميا، وفى وقت كان الشائع فيه والأسهل هو تركيب موسيقى أجنبية متوافرة فى الاسطوانات، أو السطو على «التيمات» الكلاسيكية المكررة..

يقودنا هذا إلى الرقص والغناء اللذين كانا حتمية لابد منها حتى فى فيلم اقرب إلى التراجيديا القاسية.. ولعل هذا الأمر كان المبرر لتخفيف جرعة الكآبة.. وما أسهل «تدبير» موقف فى السيناريو لحشر هذا أو ذاك.. فعندما تذهب فاتن حمامة لقضاء عدة أيام فى «العزبة» الريفية التى يملكها عبد العزيز أحمد الرجل الطيب الذى تبناها (لا بد من أن نكون لاحظنا أن كل شخصية طيبة فى أى فيلم مصرى لابد من أن يكون «بك» أو «باشا» ثرى، حتى لو لم نكن نعرف ما هى صناعته أو مصدر ثرائه بالضبط، ولكنه فى كل الأحوال لابد من أن يملك «عزبة» فى الريف). وهناك تجئ الفرصة المناسبة لتقديم أغنية للفلاحين وهو يجمعون محصول العنب، وحيث يبدو الفلاحون سعداء جدا وتبدو الفلاحات فى منتهى الجمال والاناقة، ولا شيء يشغلهم إلا الغناء ولكن أغنية العنب فى فيلم «عائشة» ليست من تأليف صالح جودت الشاعر مؤلف الحوار.. وإنما من تأليف عبد العزيز أحمد ممثل دور «البك» نفسه.. واللحن الجميل فعلا هو لعلى فراج الذى كان واحدا من ابرز ملحنى هذا النوع من الأغانى الخفيفة المرحة.. والأغنية يتقاسمها صوتا فلاح وفلاحة.. ولكن بينما تظهر المطربة القديمة عصمت عبد العليم بنفسها لتغنى بصوتها، نسمع صوت

محمد قنديل المميز الذى لا تخطئه إذن، ولكن على صورة الراقص الشاب حينذاك على رضا الذى ترجع محاولاته فى السينما ممثلا وراقصا إلى زمن بعيد، وقبل أن يتحول بعد ذلك إلى الإخراج فى قليل من الأفلام.. وهى مسألة - الغناء بالدوبلاج على صورة ممثل آخر - تكررت كثيرا مع محمد قنديل الذى كانوا يأخذون منه صوته الجميل القوى فقط (لأن تكوينه الجسدى، فيما يبدو، كان يوحى على الرغم من كل هذه الرقة والعذوبة) بأنه مصارع!

ثم هناك رقصتان أيضاً ما اسهل تدبير مناسبة لهما.. أحداهما من ببا إبراهيم.. والثانية من مى مدور.. وهو اسم لم يتردد كثيراً بين راقصات السينما المصرية..

فى فيلم «عائشة»، تخطف خطفا بين اسماء الممثلين الصغار اسم محمد نبيه الذى أصبح مخرجا فى السينما والتلفزيون بعد ذلك ولا زال حتى الآن.. وإن لم نستطع اكتشافه إطلاقا بين شخصيات الفيلم لأنه كان فيما يبدو من مجموعة أفراد عصابة زكى رستم، فضاع فى الزحام..

هناك دوران مهمان جدا فى الفيلم لا نتعرف إلى اسمى من لعبهما.. أحدهما ممثل جيد فعلا قام بدور شقيق عائشة الأكبر الذى ورث عن أبيه زكى رستم كل أصول التشرد والبلطجة إلى أن لقى حتفه تحت عجلات سيارة بعد عملية نشل قام بها فكانت وفاته سببا فى توبة أبيه ورجوعه إلى الله.. ولابد - من خلال أهمية ترتيب الأسماء فى عناوين الفيلم - أن اسمه فاروق على. أما الممثل الآخر، والذى أعتقد أنه فؤاد جعفر، فلقد لعب دور الفتى الوسيم الذى تقع فاتن حمامة فى حبه.. وقد فعل، وفعلوا معه، كل ما يمكن فعله.. كتبوا له مشاهد غرام و«تسبيل» عيون أمام فاتن حمامة شخصيا.. وجعلوا مهنته «دكتور» وهى المهنة المحترمة رقم واحد فى سينما تلك الأيام.. والبسوه عددا هائلا من البدل الأنيقة.. ومع ذلك فشل فشلا ذريعا فى أن يقنع احدا، ولم تقم له قائمة بعد ذلك لأن الشىء الوحيد الذى كان ينقصه هو «القبول» الذى هو أهم من «التمثيل» نفسه.. ويكفى أن نذكر مثلا على ذلك وهو عمر الشريف الذى ظهر مع فاتن حمامه نفسها لأول مرة فى العالم التالى مباشرة - ١٩٥٤ - فى **«صراع فى الوادى»** ولم تكن له علاقة بالتمثيل أيضاً، ولكنه كان يملك هذا «الحضور» الخرافى الذى أطلقه بعد ذلك إلى السينما العالمية نفسها.. فالتمثيل أمام فاتن حمامة إذا لا يكفى وحده لصنع نجم!

«عائشة» بعد ذلك هى «عيشة».. الفتاة الصغيرة الأقرب إلى الطفلة التى تهيم على

وجهها فى الشوارع من حى القلعة الشعبى الفقير الذى تعيش فيه، إلى ميدان الأوبرا لكى تبيع «أوراق اليانصيب» التى يجبرها أبوها المجرم السكير الفاسد على بيعها مع أخويها،، ثم يستولى على القروش القليلة التى يجمعونها ليسكر بها.. وهو نموذج لاباء كثيرين مازال موجودا فى الواقع.. وبالتحديد فى هذا «العالم السفلى» لمدينة القاهرة الذى يقترب منه الفيلم كثيرا، ولكن على نحو ميلودرامى مختلف عن رؤية مخرجين آخرين مثل صلاح أبو سيف وعاطف سالم مثلا..

وميزة هذه الأفلام القديمة إنها تعيدنا إلى بعض الملامح القديمة لحياتنا فى الخمسينيات أو الأربعينيات وكوثائق بالصورة والمعلومة لزمان مضى ولم يبق منه شيء..

فى هذا الفيلم مثلا، لا نرى «الاوبرا» الجميلة التى احترقت وميدانها الفسيح فقط.. وإنما نرى «كازينو اوبرا» المواجه لها أيضاً، والذى كان أحد أهم مراكز اللقاء لاغنياء وأعيان وفنانى تلك الفترة.. وحيث تبيع فاتن حمامة أو «عائشة» ورقة يانصيب للثرى الأمثل عبد العزيز أحمد، فتربح الورقة خمسة الاف جنيه.. فيمنحها خمسة وعشرين جنيها مكافأة لها، تعود بها إلى البيت فرحة، فإذا بأبيها زكى رستم، أو «مدبولى الافاق» الذى يلعب «الثلاث ورقات» ينتزعها منها ليسكر بها وسط اعتراضات أمها الطيبة فردوس محمد التى تعمل «دلالة» (أى تبيع بعض الملابس فى البيوت) والتى تقف طوال الفيلم كعنصر الخير والمقاومة الوحيد لزوجها الشرير..

نتعرف من هذا الفيلم إلى بعض ملامح العالم السفلى الذى يمارس فيه من لفظهم المجتمع وأسقطهم من حسابه، كل أشكال التحايل، فمدبولى هذا يجند ابناءه الثلاثة - حتى البنت - للطواف فى شوارع القاهرة لبيع أوراق اليانصيب.. وينصب هو نفسه مع بعض اعوانه من المجرمين الصغار مصيدة «الثلاث ورقات» و «البخت الامريكانى» لالتقاط فلوس القرويين والصعايدة من أركان الشوارع.. و «المطواة» هى لغة التخاطب السريع بين هؤلاء، حيث لابد من القوة لمجرد البقاء حيا.. والصبية الصغار يلعبون كل أشكال القمار على أرض الشارع ليعدوا انفسهم ليكونوا جيل المجرمين الصاعد.. وهو اقوى اجزاء الفيلم الذى يقدمه جمال مدكور بجرأة واقعية قبل أن ينجرف كالعادة إلى عالم الأغنياء حيث تموع كل الأشياء وتنقلب إلى الميلودراما الفجة وغرائب القدر.. فلقد كان «النفس القصير» فى مواجهة مشاكل الواقع المصرى الحقيقية وبرؤية ناضجة. هو احد عيوب السينما المصرية الرئيسية..

قليل من الواقع فقط فى البداية، ثم الهرب إلى الخيال و «البخت» والحظ العاثر، والقاء كل المسؤولية على الأقدار الظالمة.. التى لا تحسمها فى النهاية إلا عدالة السماء!

إن الثرى الأمثل عبد العزيز أحمد - أو يحيى بك طاهر - الذى يجلس طوال الوقت فى كازينو اوبرا ليحل مشاكل البشر - من دون أن نراه يمارس أى عمل طوال الفيلم - يكتشف بالمصادفة أن هذه الفتاة التعسة عائشة التى تبيع ورق اليانصيب، هى نسخة طبق الأصل من ابنته التى ماتت فى حادث سيارة منذ أربع سنوات - فيعطف عليها ويحبها.. ثم يقرر أن يعقد اعجب صفقة يمكن أن يتصورها بشر: أن يشتريها من أبيها؟! ولأن الأب زكى رستم هو نذل بالسليقة، فإنه يوافق على الفور مقابل راتب شهرى ثابت..

تنتقل «عائشة» إلى حياة القصور لترفل فى النعيم.. ويأتى لها أبوها الجديد بمدرسة تعلمها كل شىء من الصفر. وفى مشهد ما نكتشف إنها تعلمت قراءة الشعر.. وفى المشهد التالى مباشرة تكون قد حصلت على الشهادة الابتدائية.. ثم فى المشهد الثالث تكون قد التحقت بالمدارس الثانوية.

فى هذه الأثناء.. يكون الأب الشرير زكى رستم قد ابتز الأب الطيب بما يكفى.. فهو يسحب منه الفلوس باستمرار لينفقها فى «الخمارة» بينما تقضى عيشة أوقاتها السعيدة فى «العزبة» حيث تغنى الفلاحات الأنيقات - وتقول عيشة لمدرستها عزيزة حلمى فى براءة.

- «شايفة الجماعة دول سعدا ازاى يا أبلة؟»

- فتجيب «الأبلة» بملائكية: «الرضا والقناعة أهم أسباب السعادة!»

ثم لأن فاتن حمامة هى نجمة الفيلم ولابد أن تكون لها صديقة، فإن صديقتها التقليدية هى زهرة العلا، وزميلتها فى المدرسة. وأخوها هو الطبيب الفخم الذى يحب فاتن. ولكى تتحقق كل عناصر الميلودراما، فهى تخفى عنها أصلها الوضيع. وبأنها ليست ابنة الثرى الأمثل كما يظنون.. ولكن أمها «الدلالة» فردوس محمد تذهب بالمصادفة لتبيع بعض الأشياء فى بيت هذه العائلة، من بين كل بيوت القاهرة؟ لماذا لكى تراها ابنتها فاتن حمامة بالطبع فتنكر كل منهما علاقتها بالاخرى.

وتذرف دموع السيدات المشاهدات فى الصالة، وهو الموقف الذى تكرر فى ألف فيلم مصرى على الأقل.. ولكن الحقيقة لابد أن تنكشف أيضاً.. فترفض أم الشاب

الثرى زواجه من البنت الفقيرة القادمة من «البيئة الواطية».. إلى أن يتدخل القدر لاصلاح كل شيء.. فالأب الشرير زكى الخارج من السجن إلى «الخمارة» مباشرة يأتيه خبر وفاة ابنه تحت عجلات سيارة بينما هو مستغرق جدا فى تأمل تفاصيل جسد راقصة.. فيتوب فورا إلى الله ويبكى ندما على كل ما اقترفت يداه، ولا يترك سجادة الصلاة فى المسجد المجاور.. وهنا تكون الفرصة مناسبة لأن يذهب إليه الجميع ليعيدوه إلى الحياة من جديد.. وتوافق السيدة الثرية فجأة على زواج ابنته عيشة من ابنها ما دام الرجل قد تاب.. وتتم النهاية السعيدة حيث تختفى كل المشاكل بقليل من الدموع فقط...

ولكن كيف تغير كل شيء من النقيض إلى النقيض؟؟ اسألوا هؤلاء الناس الطيبين «بتوع زمان» غفر الله لهم.. ولنا جميعا..

- مجلة «فن» - السنة ٣- العدد ٣٦ - ٨/١٠/١٩٩٠.

صور من مصر ما قبل ٢٣ يوليو(٣)
«رد قلبى»
ثورة يوليو.. من وجهة نظر «الأميرة آنجى»!

على الرغم من أن **«رد قلبى»** هو أشهر الأفلام التى تنسب إلى ثورة ٢٣ تموز (يوليو)، باعتباره فيلماً يروى جانباً من الظروف التي كانت سائدة في مصر قبل الثورة، فإننا سوف ندهش حين نكتشف أنه لم يكن أول الأفلام المصرية التى تحدثت عن هذه الثورة فى حينها، بل تأخر خمس سنوات كاملة، فلم يخرج إلى الناس إلا عام ١٩٥٧ وبعدما كانت الأوضاع الجديدة قد استقرت تماماً وبحيث بدت روايته كأنها حكاية من الماضى.. ولكن «المدى الاجتماعى» الذى أحدثته الثورة والمتمثل فى قلب كل شىء فى مصر وعلى المستويات السياسية والاقتصادية والعلاقات الاجتماعية كافة، كان مازال مستمراً،، بل وفى ذروته، خصوصاً بعدما وقع فعلاً حدث قومى خطير حشد الأمة العربية كلها خلف مصر وعبد الناصر، هو العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦، من هنا أتصور أن الحاجة تجددت مرة أخرى للحديث عن ثورة ٢٣ تموز (يوليو) بعد خمس سنوات كاملة من قيامها وكنوع من «التمسك» بها.. فضلاً عن السبب الفنى الذى يساق عادة، وهو أن الأحداث التاريخية المهمة لا يمكن التعبير عنها فى حينها إلا إعلامياً، أى بالانطباعات الفورية.. إنما صوغ عمل فنى – روائى أو سينمائى – عن هذه الأحداث يحتاج بالضرورة إلى فترة هضم أو تأمل يبتعد فيها الفنان بعض الشىء عن الحدث..

إن تأثيرات ثورة تموز «يوليو» على السينما المصرية كانت أسبق من «رد قلبى» وإلى حد «رد الفعل» المباشرة فى عام الثورة نفسه ١٩٥٢.

والمدهش أن أحداً لم يحاول رصد أفلام هذا العام الحاسم فى تاريخ مصر بل والمنطقة العربية كلها، ليرى كيف كانت حال السينما المصرية عندما قامت الثورة أو نوع الموضوعات التي كانت تشغل نفسها بها.. مع أن قوائم الأفلام متاحة للجميع، والمراجعة السريعة لعناوين الأفلام المصرية ضرورية جداً لفهم انعكاسات حدث كبير مثل ثورة تموز (يوليو) على السينما المصرية، من خلال نوع الأفلام الذى كان سائداً.. ثم كيف «تسللت» تأثيرات الثورة تدريجياً إلى هذه السينما السائدة عاماً بعد عام وعلى استحياء. إما إيمانا بقضايا الثورة وشعاراتها المدوية حينذاك، وإما لمجرد النفاق التقليدى من صانعى الأفلام للنظام السائد..

سينما الخمسينيات

إن عناوين أفلام عام ١٩٥٢ وبعض أسماء نجومها تكفى لمعرفة نوع السينما ونوع الموضوعات التى كانت تقدمها لجمهورها حين «فاجأتها» ثورة تموز (يوليو). فمن بين ٥٨ فيلماً تم عرضها فى ذلك العام تلفتنا العناوين التالية كمجرد نماذج لا نزعم أننا نختارها من واقع الذاكرة الفعلية لمضمونها:

– «الحب بهدلة»: للمطرب الذى كان ذائعاً حين ذاك محمد أمين والراقصة هدى شمس الدين و«المضحك» الشاب الجديد إسماعيل ياسين، وفى مرحلة البحث والتجريب للمخرج صلاح أبو سيف قبل أن يصبح أكثر مخرجينا اهتماماً بالبعد الاجتماعى الصحيح فى الواقع المصرى..

– «بيت النتاش»: شادية وإسماعيل ياسين وشرفنطح.. والمخرج حسن حلمي.

– «غضب الوالدين»: شادية ومحسن سرحان وأمينة رزق.. والميلودراما التقليدية لحسن الإمام.

– «الهوا مالوش دوا»: شادية وكمال الشناوى وإسماعيل ياسين.. والمخرج يوسف معلوف.

– «شمشون ولبلب»: سراج منير هو شمشون القوى الذى يتغلب عليه شكوكو الذى هو «لبلب»، الصعلوك الضعيف الذى ينتصر بذكائه وشجاعته المجردة، والمطربة حورية حسن هى الفتاة موضوع الصراع، والمخرج هو سيف الدين شوكت..

– «بمبة»: والذى لا أعرف حتى طريقة نطقه وهل هو بالباء المفتوحة أو المضمومة – وهناك فرق فى التعبير الشعبى المصرى – وحيث البطلان هما حسين الفار

وسلطان الجزار وكانا نجمين من نجوم النكتة الشعبية و«القافية»، ولم تكن لهما علاقة بالسينما، ولذلك أعتقد أن تجربتهما لم تتكرر بعد ذلك.. والمخرج هو محسن سابو الذى لم تتكرر تجربته فى الإخراج بعد ذلك فى حدود علمى..

– «شم النسيم» لسميرة أحمد وحسن فايق وشكوكو والمخرج فرنتشو..

– «حلال عليك»: إسماعيل ياسين والياس مؤدب، الكوميدى اللبنانى الذى كان منتشراً فى السينما المصرية في الخمسينيات بلهجته الشامية التي أصبحت جزءاً أساسياً من الكوميديا المصرية، وبقوامه «السمين»، وبعد تجربة بشارة واكيم اللبنانى أيضاً.. ثم الراقصة هدى شمس الدين والمخرج عيسى كرامة..

– «ادينى عقلك» لإسماعيل ياسين وزمردة، وممثلة اسمها «هند» فقط.. لا ندرى إذا ما كانت هى هند رستم نفسها أم «هند» أخرى.. ولكن اللافت أن المخرج هو أحمد كامل مرسى الذى يبدو أنه كان فى مرحلة البحث والتجريب هو أيضاً قبل الاستقرار على مشاكل الأسرة والبيت المصرى.

ولكننا نكتشف فى هذا العام نفسه ١٩٥٢، بعض المحاولات الجادة عند محمد كريم فى «زينب» لراقية إبراهيم ويحيى شاهين، وهو فيلمه الثانى الناطق بعد فيلمه الأول الصامت عن قصة محمد حسين هيكل المشهورة التى تعتبر أول «رواية» بالمعني العلمى فى الأدب المصرى.

ثم في العام نفسه يقترب صلاح أبو سيف لأول مرة، وربما على استحياء أيضاً، من مشكلة الفوارق الطبقية بين سكان حى الزمالك الراقى وحى بولاق الشعبى الفقير اللذين يفصل بينهما مجرد «كوبرى» على النيل، من خلال مغامرة فريد شوقى العامل اليدوى الفقير للقفز عبر هذا الجسر إلى طبقة ليست طبقته مع ثرية عابثة.

ويقدم يوسف شاهين الشاب العائد من دراسته للسينما فى أميركا، بعد فيلمه الأول «بابا أمين»، تجربته الفنية الثانية «المهرج الكبير» ليوسف وهبى وفاتن حمامة، وفيها ملامح أسلوب جديد فى التعبير السينمائى تتأكد فى أفلامه بعد ذلك..

ولا نعتقد أن الأشهر الخمسة الباقية فى عام ١٩٥٢ بعد قيام الثورة فى تموز (يوليو) كانت كافية لاحداث أى تحول فى مجرى السينما المألوفة.. ولكننا نلاحظ على الرغم من ذلك ما لا يمكن إغفاله من الأفلام الجادة أو ذات الاتجاه الوطنى التي لا ندرى على وجه اليقين هل تم إنتاجها كانعكاس سريع للتيار القومى الواعى الذى فجره هذا الحدث الكبير، أم إنه كان قد بدأ التحضير له من قبله، لأن فيلماً عن

الزعيم الوطنى مصطفى كامل أخرجه أحمد بدرخان وعرض فى العام نفسه يبدو مخالفاً لنوع الأفلام الذى ذكرناه فى النماذج السابقة، وهذا ما ينطبق على فيلم «يسقط الاستعمار» الذى أخرجه ومثله حسين صدقى.. بل أن هناك فيلماً فى العام نفسه أيضاً أخرجه نيازى مصطفى بعنوان **«من أين لك هذا»**. لا ندرى ما إذا كانت له علاقة بالقانون المشهور الذى كان مطلوباً دائماً أن يحاسب بعض الأثرياء الفاسدين عن مصدر ثرواتهم، أم أنه عن قصة أخرى تماماً قد لا تكون لها أى علاقة والذى يحسم هذا هو أن تكون نسخ هذه الأفلام متاحة لنا لكى نراجعها، ومن خلال أرشيف قومى للسينما المصرية بالمعنى العلمى الصحيح، وهو ما ليس موجوداً بالطبع.

المضامين القومية

فاذا ما حاولنا من خلال قوائم الأفلام فقط - وهى كل المتاح أمام أى باحث - أن نرصد انعكاسات ثورة تموز (يوليو) على السينما فيما قبل «رد قلبى» نفسه.. فسوف نكتشف أن أفلاما أخرى سبقته فى تناول موضوعات قومية واجتماعية، لها صلة ما بالوعى الذى فجرته الثورة .

فى عام ١٩٥٣، أخرج نيازى مصطفى «أرض الأبطال» لكوكا وجمال فارس .

فى عام ١٩٥٤، أخرج يوسف شاهين «صراع فى الوادى» لفاتن حمامة وعمر الشريف الذى لمس صراع الاقطاع مع الفلاحين بشكل ما ..

وفى عام ١٩٥٥، جاء أول اقتحام مباشر لقصة ثورة تموز «يوليو» وحتمية قيامها فى فيلم «الله معنا» الذى كتبه احسان عبد القدوس وأخرجه أحمد بدرخان لفاتن حمامة وماجدة وعماد حمدى .

وفى العام نفسه كان العنوان مباشرا فى فيلم «ضحايا الاقطاع» الذى أخرجه مصطفى كمال البدوى - وهو أسم جديد لم يتكرر بعد ذلك - ومثلته سميحة توفيق وزينب صدقى ومحمد توفيق .

ولم يفت السينما الكوميدية فى العام نفسه أن تستثمر الحدث نفسه والتفاف الشعب حول الجيش الذى قام بالثورة، ولكن على طريقتها الخاصة فى «اسماعيل ياسين فى الجيش».. الذى كان استثمارا لنجاح سلسلة سابقة من الأفلام التى تضع أسم اسماعيل ياسين فى هذا الموقع أو ذاك.. صحيح أنها كانت قد بدأت من قبل،

ولكن مع قيام الثورة كان لابد من الذهاب به طبعاًإلى الجيش ..

وفى عام ١٩٥٦ كان فيلم «أرضنا الخضراء» الذى أخرجه أحمد ضياء الدين لماجده وشكرى سرحان والذى لم يكن بعيداً عن الروح التى أطلقتها ثورة تموز (يوليو) فى التعاطف مع الفلاحين ضد الاقطاع.. بينما يقترب فيلم «شياطين الجو» لنيازى مصطفى من موجة تمجيد مقاتلى القوات المسلحة فى فروعهم المختلفة – الطيران هذه المرة – باستخدام نجوم المغامرات التقليدين – أحمد رمزى وشكرى سرحان فى هذا الفيلم ومن دون تعمق حقيقى لبطولة المقاتلين وإنما لمجرد تحويل أجواء المغامرات و «الشقاوة» المألوفة فى هذا النوع من الأفلام إلى الجيش أو البحرية أو الطيران بدلا من أن «يغامروا» فى الفراغ وبلا مقابل ..

وبعد خمس سنوات من الثورة. وفى عام ٥٧، تجئ إحدى محاولات السينما المصرية النادرة للاقتراب من قضية فلسطين فى فيلم كمال الشيخ «أرض السلام» لفاتن حمامة وعمر الشريف.. وهى محاولة لا يمكن تقييمها بمقاييسنا الفنية الآن، ولكن يكفيها شرف الاقتراب من قضية العرب المحورية التى كانت شرارة لثورة تموز (يوليو) نفسها. بشكل ما ..

وبينما يقتحم عز الدين ذو الفقار معركة العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ بشكل مباشر، وبعد عام واحد من وقوعها، فى فيلم «بور سعيد» المدينة الباسلة التى أصبحت رمزا للمقاومة، يكون كل ما تستطيعه السينما الكوميدية هو أن تتملق المقاتلين بطريقتها الخاصة بوضع اسماعيل ياسين هذه المرة فى الأسطول، ولمجرد أن يرتدى «المضحك المحبوب» لدى الجماهير بشكل كاسح، زى رجال البحرية، وتظل القصة هى القصة.. والفكاهة هى الفكاهة البلهاء نفسها .

ويبقى من أفلام ١٩٥٧ الجادة قبل «رد قلبى» واحد من أفضل محاولات صلاح أبو سيف المبكرة للحديث بالسينما عن مشاكل الواقع المصرى. وارجاعها إلى العنصرين الاجتماعى والاقتصادى وهما الأقرب إلى الصحة.. وهو فيلم «الفتوة» حيث معركة فريد شوقى ضد كبار تجار الفاكهة فى سوق الخضروات الشهير فى «روض الفرج» الذى يعتبرونه «معدة القاهرة» لا تدور فى الفراغ وانما يرجعها صلاح أبو سيف، بوعى اجتماعى ناضج، إلى علاقات الاستغلال والاحتكار من أجل رفع الاسعار وتحقيق الأرباح الطائلة لحساب حلقات مغلقة متصلة، تبدأ من البائع الصغير فى السوق وتتصاعد إلى مصالح متبادلة بين كبار التجار المحتكرين

وأصحاب النفوذ من الأعيان الذين ليسوا بعيدين تماما عن سيطرة الملك نفسه ..

إلى أن يجئ **«رد قلبى»** الذى لم يكن مجرد أنعكاس قريب أو بعيد الصلة لثورة تموز (يوليو) ومنهجها الاجتماعى الجديد، وإنما هو يروى مباشرة علاقتها بشخصيات أبطاله وقصصهم الخاصة.. بل هو يجعل منهم بشكل ما بعض صناع هذه الثورة، حتى أصبح شائعاً مثلا أن شخصية الضابط التى مثلها الراحل كمال ياسين، ترمز لعبد الناصر نفسه ..

وليس هذا السبب فقط فى أن «رد قلبى» ما زال - بعد ٣٨ عاما - هو أشهر الأفلام التى تنسب لثورة تموز (يوليو) على الرغم من تأخره خمس سنوات عن قيامها وعلى الرغم من المحاولات التى سبقته فى الأقتراب من هذه الثورة كما ذكرنا - وانما هناك عدة أسباب شكلية أخرى، لعل أهمها أنه كان أحد الأفلام الأولى فى السينما المصرية التى بدأت فى تجربة بعض التقنيات الجديدة حينذاك فى السينما العالمية فهو بالألوان.. والاخطر من هذا «بالسينما سكوب».. وأجواء الحدائق والقصور الفخمة التى تدور فيها أحداثة كانت مناسبة تماما لذلك.. وكان طبيعيا أن تحشد له أمكانات انتاجية ضخمة وتنفيذ متقن إلى حد كبير، فضلا عن حشد النجوم الكبار الذى توافر له: شكرى سرحان.. مريم فخر الدين.. أحمد مظهر.. هند رستم.. صلاح ذو الفقار.. حسين رياض.. فردوس محمد.. زهرة العلا.. ثم رشدى أباظة الذى كان لا يزال وجها جديداً حينذاك ..

وما يتميز به «رد قلبى» بشكل خاص هو أن قصته كانت ليوسف السباعى.. وأن مخرجه هو عز الدين ذو الفقار.. والاثنان كانا من ضباط الجيش الذين تابعا قيام الثورة بشكل ما من خلال زملائهم الذين نفذوها فعلا.. ثم هما من بين عدد كبير من ضباط الجيش الذين تركوه بعد قيام الثورة بقليل أو كثير ليتفرغوا للحياة الفنية..

فنحن هنا إذن أمام عمل عن ثورة قام بها ضباط.. ومن وجهة نظر كاتب ومخرج كل منهما ضابط سابق، ولذلك فليس غريباً أن تكون أجواء الفيلم كلها تقريبا محصورة فى نطاق هذه الشخصيات.. فالبطل شكرى سرحان هو ضابط جيش.. وشقيقه صلاح ذو الفقار ضابط شرطة.. -وهى مهنته الحقيقية فى الواقع- قبل أن يحترف التمثيل ليلحق بأخيه عز الدين ذو الفقار ضابط الجيش السابق، وبأخيه الآخر محمود ذو الفقار المخرج والممثل ..

والمدهش أن الفيلم الذى يروى قصة ثورة تموز (يوليو) من خلال الضباط الذين

صنعوه عن الضباط الذين قاموا بها، يقدم القصة كلها من وجهة نظر الفوارق الطبقية التى كانت سائدة قبل الثورة والتى حتمت قيامها، ولكن بعد تحويل كل ذلك إلى مواقف ميلودرامية فاجعة متتالية وليس خلال صراعات اجتماعية واقعية لمجموع العمال والفلاحين وإنما اختار بستانيا أو «جناينى».. وهى مهنة أنيقة جدا وارستقراطية لا علاقة لها فى الواقع بالفلاحة ولا بالأرض الحقيقية، فقد اختار يوسف السباعى لفلاحه الفقير هذا، أن يعمل فى الحدائق الضخمة، بعد ذلك يدور حول قصة حب الأميرة «انجى» ابنة هذا الأمير - تلعب شخصيتها مريم فخر الدين بتكوينها الارستقراطي الجميل، وهى نفسها كممثلة، من أصل مجرى فيما أعتقد- لشكرى سرحان الذى هو ابن هذا «الجناينى» الفقير الذى يعمل فى قصر والدها.. فمن بين كل الشبان الارستقراطيين الذين يمكن أن تصادفهم فى حياتهم الراقية هذه!! لا تقع انجى الا فى حب هذا الشاب الفقير ابن الفلاح، والذى يرى يوسف السباعى - الضابط - أنه لا يكون جديراً بها إلا بأن يصبح ضابطاً فى الجيش ليتجاوز طبقته ..

قصة حب

فإذا كنا نعود هنا إلى قصة الحب التقليدية بين بنت الباشا وسائق سيارة ابيها، وهى الحدوتة التى استهلكتها السينما المصرية مئات المرات منذ عهد ليلى مراد وأنور وجدى، فإن «العنصر العسكرى» فقط هو الذى يضيف اليها هنا أبعاداً جديدة متفقة مع الأحداث، فمن وجهة نظر الضابطين يوسف السباعى وعز الدين ذو الفقار، يكون الفقير ابن الفلاح المعدم جديراً بالأميرة التركية الجميلة سليلة الأسرة المالكة، فى حال التحاقه بالكلية الحربية، وتخرجه منها ضابطاً بالجيش.. بل أن ما نراه فى «رد قلبى» هو أن الأميرة انجى هى التى تتلهف على الضابط الشاب وتهيم به حباً على الرغم من كل الضغوط التى تتعرض لها من أخيها المرفه المغرور، أحمد مظهر الذى ينهاها عن هذا الحب إلى حد إطلاق الرصاص على الضابط ابن «الجناينى» الذى تتركز فيه كل صفات النبلاء والفرسان ..

وهذه فيما اعتقد هى الرؤية الشخصية للضابط المؤلف يوسف السباعى.. التى وافقت بعد ذلك هوى الضابط المخرج عز الدين ذو الفقار.. وربما - وأقول ربما - كان هذا أيضاً هو حلمهما الشخصى كابنين للطبقة الوسطى التى ترى من حقها أن

تقفز إلى الطبقات الأعلى -حتى لو كانت العائلة الملكية نفسها- ومن خلال وقوع فتياتها الجميلات فى حب الضابط.. فضلا عن أن قصة الحب بين الضابط على والأميرة الجميلة أنجى هى محور الفيلم فى الواقع وليست الفوارق الطبقية البشعة قبل الثورة.. فهى قصة رومانسية تماما بالمعنى الذى كان شائعاً عن روايات يوسف السباعى وسينما عز الدين نو الفقار معاً ..

ولذلك فنحن نجد أن حلم الجناينى الفقير حسين رياض الذى يعيش له، هو أن يصبح أبنه على ضابطاً فى الجيش بأى شكل ومهما كانت التضحيات المادية.. حيث كان معروفا أن المهن الراقية فى قمة المجتمع المصرى فى ذلك الحين كانت مغلقة على أبناء الأثرياء والاقطاعيين لأن تكاليف الدراسة باهظة.. ولضمان احتفاظ مرفق مهم كهذا بالدماء الزرقاء النبيلة.. فالفيلم ينطلق من جزئية صحيحة فعلا حيث لم يكن ممكنا لجمال عبد الناصر نفسه أن يلتحق بالكلية الحربية، وهو ابن موظف البريد الفقير، الا بالوساطة الشخصية القوية لأحد «النافذين» فى ذلك الحين.. ولكن لم تكن دوافع عبد الناصر بالتأكيد هى قصة حب لأميرة ارستقراطية كما هى حال البطل فى «رد قلبى» الذى أصبحت مشكلته هى كيف يفوز بالأميرة انجى فقط ..

فالصراع فى الفيلم كله يدور حول هذه العلاقة بين أسرة ارستقراطية، وأسرة البستانى الذى يرعى لها حدائقها الشاسعة.. والصراع الطبقى، محصور فى هذه النقطة، والشعب المصرى كله غائب بالكامل عن لقطة واحدة فى الفيلم.. وكل طموح الأب الفقير الذى هو حسين رياض أن يرى ابنه شكرى سرحان يتخرج ضابطاً فى الجيش.. ولكنه طموح يبدو مبالغاً فيه إلى حد ما، حين يطمح أيضاً إلى أن يصبح ابنه الآخر صلاح نو الفقار ضابطاً فى البوليس.. فهى محاولة تسلق مدهشة عند الطبقات الشعبية المطحونة بأن تضمن السلطة من جناحيها: الجيش والبوليس معاً.. وهذا هو مفهوم صناع الفيلم لحل هذة الطبقات المطحونة لكل مشاكلها: ضابط لكل أسرة !.

الأعجب من ذلك هو الرفق الشديد الذى يتعامل به يوسف السباعى مع الأسرة المالكة.. فهو يقدم ابنتها الأميرة انجى كملاك جميل ظريف لا يمانع فى حب أبناء الفقراء! بل أنها تضحى من أجلهم وتجابه كل ضغوط أهلها المتوحشين من أجل حبيبها! فليس كل النبلاء فاسدين ولا أشرارا اذن.. ومقابل أحمد مظهر المغرور الشرس، هناك أخته مريم فخر الدين الوديعة المتواضعة، وهى مقولة صحيحة فى

أساسها، ولكن لماذا هذا الانتقاء بالذات لأميرة ظريفة تحب ضابطاً فقيراً على الرغم من ندرة النموذج ؟.

ومع ذلك.. فلعلنا نسئ الظن بالفيلم.. وقد لا يكون هذا الموقف من التعاطف مع الأميرة التى أحبت الضابط وضحت من أجله إلى النهاية راجعاً بالضرورة لتعاطف مع طبقتها نفسها، بل ربما هى مجرد مبالغة فى تقدير شخصية الضابط الذى لابد من أن تقع فى حبه كل امرأة تصادفه.. فهناك فتاة وحيدة فى الفيلم هى زهرة العلا -ابنة عم صلاح ذو الفقار- الابن الآخر للجنايني الفقير والذى تحبه بوله هى الأخرى من دون أن يعيرها التفاتة، وتحتمل سخرية واهانة بالغة وإلى ما قبل النهاية بقليل.. ولا يمكن أن تكون مصادفة أنه هو أيضاً يزهو «بالبدلة الميرى» بنجومها اللامعة وإن كان ضابط شرطة هذه المرة.. فلعلها نزعة شخصية ما، تسلطت على صانعى الفيلم حتى يفترضا أن على كل النساء أن يهمن حبا بالضباط.. بدليل أن المرأة الأخرى الوحيدة فى الفيلم خارج اطار هذه العائلة هى الراقصة كريمة(هند رستم) بكل جاذبيتها وأنوثتها الطاغية تقع فى حب شكرى سرحان بمجرد أن دخل «الكاباريه» الذى ترقص فيه.. وعلى الرغم من أنه الوحيد المؤدب والخجول الذى لم يغازلها، فلقد أحبته حبا طاغيا وكأنه أول رجل صادفها فى الكاباريه أو فى حياتها كلها. ليدخلنا الفيلم فى قصة ميلودرامية فرعية لاعلاقة لها بالأحداث سوى زيادة عدد النساء اللاتى يقعن فى حب هذا الضابط الوسيم، بينما تكون الأحداث الحاسمة التى مهدت فعلا لتكوين تنظيم الضباط الأحرار الذين قاموا بالثورة فعلا بعد ذلك، مثل حرب فلسطين ومأساة الذخيرة الفاسدة عام ١٩٤٨، مجرد لقطات عابرة يهتف بعدها الضابط الوطنى سليمان (كمال ياسين) بحسرة على الشهداء الذين ماتوا غدراً: «ما فيش واحد يخلص البلد من الخونة؟» ..

فيقول له زميله شكرى سرحان: «فيه يا سليمان.. انت!» .

وتكون هذه العبارة الخاطفة هى ما أوحى للناس بأن شخصية «سليمان» هذه مقصود بها عبد الناصر.. ونتأكد بعد ذلك بان الضابط على شكرى سرحان كان من الضباط الأحرار بنص حوار الفيلم نفسه.. حين يقول له صديقة الضابط سليمان: «أنت دلوقتى من الاحرار يا على»! ثم يضع الجميع أيديهم على المصحف فى لقطة شهيرة ليقسموا على تحرير الوطن من الخونة والعملاء وليقوموا بالثورة فعلا فى ٢٣ تموز (يوليو) ولتحاصر الدبابات قصر الملك.. ولينهار الأمير اسماعيل والد الأميرة

انجي تحت دوى التظاهرات.. بينما يطلق اخوها الشرس الأمير علاء (أحمد مظهر) الرصاص على الراديو الذى يذيع أخبار الثورة.. ثم تصل الميلودراما إلى قمة سذاجتها حين يسترد الأب الجنايني المشلول (حسين رياض) النطق، حين يسمع التظاهرات فيهتف معها: تحيا مصر !.

ويجئ مشهد الختام «الجميل» رومانسياً ناعما بالشكل الوحيد الذى يرى به يوسف السباعى أهم أحداث مصر.. فلجنة المصادرة التى تذهب إلى قصر الأميرة انجي للاستيلاء على محتويات قصرها، وبينها مصادفة الضابط على الذى تحبه شخصيا وليس أى ضابط أخر ؟!

وتتقدم الأميرة بكل نبل وشموخ وطواعية من حبيبها الضابط بعلبة فيها جواهرها وتقول :

– «أدى صيغتى كلها فى العلبة دى!» .

وبين جواهر الأميرة، يجد الضابط هديته لها وهى ما زالت تحتفظ بها على الرغم من كل شىء.. وعلى الرغم من أنه أحد هؤلاء «الأوغاد» الذين ثاروا على طبقتها كلها ليجردوها من مصاغها ..

ولكنها – أى الأميرة – مازالت تحبه.. وكان هذا هو ما تسعى اليه ثورة تموز (يوليو) فى النهاية؟! أو هذا ما بدا فى فيلم صنعه اثنان من الضباط تصورا انهما يرويان قصة زملائهم الذين صنعوا الثورة فعلا.. انما الذين صنعوا الثورة صنعوها لأسباب أخرى بالتاكيد.. أسباب أكثر جدية من تلك التى يحكيها فيلم الألوان والسينما سكوب «رد قلبى» !.

– مجلة «فن» السنة ٣ – العدد ٣٢ – ١٩٩١/٩/١٠.

«انتصار الشباب» .. متعة لم تتكرر
فيلم يعرض جانبا واقعيا من حياة اسمهان وفريد الأطرش

تركت أسمهان في أرشيف السينما.. فيلمين فقط هما **«إنتصار الشباب»** مع شقيقها فريد الأطرش. و**«غرام وإنتقام»** مع يوسف وهبى. ولكن القدر كان قاسيا مع هذه المطربة الساحرة الصوت، التى رحلت فى أوج شبابها وعطائها الفنى، فكان رحيلها المبكر خسارة مؤكدة للفن. فى فيلم «إنتصار الشباب» الذى جمع بين فريد الأطرش وشقيقته اسمهان، جانب واقعى من قصة حياتهما الحقيقية، عندما وصلا إلى مصر هاربين من بلاد الشام بحثا عن فرصة للعمل في مجال الفن، وهما من أسرة ذات نفوذ في جبل العرب تمنعها التقاليد من إنخراط ابنائها. وبناتها طبعاً، فى أى نشاط فنى.. فى ذلك الوقت. هذا المدخل الواقعى لقصة الفيلم، يمهد لرحلة البحث عن الشهرة، وهى لا تختلف عن الحكايات المماثلة فى الأفلام القديمة التى يتولى بطولتها المطربون والمطربات، وتزخر بالاستعراضات الغنائية الراقصة التى كانت سائدة فى السينما فى مطلع الأربعينيات.

وفى مجال السينما.. فإن اسمهان كانت جميلة جدا بمقاييس الصورة.. وجهها الرقيق النحيف «المسحوب» أقرب إلى الشحوب الجميل المناسب للفتاة التى تحب وتبكى وتتعذب وتذوب فى عواطفها.. حتى لو كانت شخصيتها الحقيقية - كما قرأنا - تنطق بغير ذلك من قوة وسحر غامض وتأثير خطير على من حولها.. ولكن ما كان يبدو على الشاشة من هذين الفيلمين أن هذا الوجه الجميل الأقرب إلى الشحوب الخادع كان وجها مثاليا للسينما استطاع أن يفرض وجوده بقوة حضور ساحرة على الشاشة، بالسحر الغامض فى عينى أسمهان و «الخال» الشهير على يمين

ذقنها.. بحيث لا ندرى كيف لم تتكرر تجربة ظهور اسمهان فى السينما كثيرا. وعلى الرغم من أن قدراتها التمثيلية كانت محدودة جدا، إلا أن هذا لم يكن عائقا على الإطلاق فى تلك الأيام ليحول دون ظهور ولمعان ممثلة جديدة... فمعظم ممثلات تلك الفترة - وربما حتى الآن - لم تكن لهن علاقة بالتمثيل.. خصوصا بالنسبة للمطربات.. حيث كانت السينما تتلهف على أى صوت جميل جديد لكى تستغله فى الأفلام، وحيث كانت كل مطربات السينما بلا استثناء ممثلات رديئات جدا - أو جامدات ومتخشبات على الأقل - فى بداية عملهن في السينما.. ثم بدأن يكتسبن الخبرة والمرونة والجاذبية بعد ذلك، إلى حد أن اصبحن أساطير سينمائية اقوى حتى من الممثلات المحترفات.. ولكن لعل ظروف حياة اسمهان الخاصة المملوءة بالأسرار والمغامرات، ثم موتها المفاجئ المبكر فى حادث سيارة وهى فى قمة شبابها وتألقها على كل مستوى، هو الذى عجل بهذه الخسارة الفاجعة التى لم يتوقعها احد. لموهبة خارقة من مواهب الغناء العربى، كانت يمكن فى تقديرى أن تضيف الكثير للفيلم الغنائى المصرى كما أضاف بعد ذلك شقيقها فريد الأطرش الذى ظهر معها أول مرة فى فيلم واحد هو «انتصار الشباب» عام ١٩٤١، لولا أن قصف القدر هذه الزهرة الجميلة فجأة، قبل حتى أن تتفتح أوراقها كاملة، وبمجرد إن انتهت من تصوير فيلمها الثانى، «غرام وإنتقام» أمام يوسف وهبى عام ١٩٤٤...

فريد الأطرش وشقيقته فى القاهرة

ويمكن أن يقال أن تاريخ السينما المصرية فى بداياته الأولى قد ارتبط كثيرا بالمغنيات.. وضمن عناصر أخرى بالطبع، ومنذ أول فيلم روائي طويل **«ليلى»** عام ١٩٢٧ كان الفيلم المصرى قد بدأ يبحث عن مغنيات يسند إليهن البطولة فى محاولة لجذب جماهيره، ويضع فى الوقت نفسه تقاليده الأولى وهى تقاليد غنائية ميلودرامية فى الأساس...

عندما جاء هذان الفنانان الشابان الموهوبان إلى اقصى حد: فريد الأطرش وشقيقته اسمهان من جبل الدروز فى سوريا هاربين بفنهما من تقاليد عائلتهما الجبلية المتزمتة - عائلة الأطرش امراء الجبل - لم يكن أمامهما مثل فنانين عرب كثيرين، وبالذات من الشام.. سوى القاهرة.

وفى أيام الفن والصعلكة الصعبة الأولى عمل فريد أولا مطربا فى الصالات الليلية

التى كانت المجال الوحيد حينذاك لاكتشاف المواهب الغنائية والاستعراضية.. والمدهش أن القاهرة كانت تعج حينذاك - الثلاثينيات والاربعينيات - بحياة فنية نشطة وغنية وتسمح باكتشاف مثل هذه المواهب.. واصبحت تخلو منها الآن على الرغم من كل التقدم المذهل المزعوم... ويكفى أن فريد الأطرش نفسه تم اكتشافه كمغنى صغير فى صالة بديعة مصابنى..!

لا اعرف الكثير عن بدايات اسمهان نفسها التى لابد من أن موقفها كان اصعب من شقيقها حيث تحول التقاليد الشرقية المتخلفة - وما زالت دون تجربة موهبتها فى أى مجال، إلا من خلال محاذير عدة، ولا بد ان تكون بطلة أو شهيدة إذا تمكنت من اجتيازها وفرض موهبتها بشكل أو بآخر ! واعتقد أن فى قصة «انتصار الشباب» نفسها الكثير من قصة فريد واسمهان الحقيقية كما سنرى بعد قليل..

سينما المطربات

فى عام ١٩٤١ نفسه مثل فريد الأطرش للسينما **«أحلام الشباب»** أمام مديحة يسرى الذى أخرجه كمال سليم بعد عامين فقط من إخراجه لفيلم «العزيمة» كما شارك شقيقته أسمهان بطولة «انتصار الشباب» الذى أخرجه أحمد بدر خان.. ولكن دون أن ندرى بالتحديد أي الفيلمين سبق الآخر بمعنى هل مثل فريد أولا ثم استطاع انتزاع الفرصة لشقيقته.. أم العكس.. ولم تظهر أسمهان فى السينما - على الرغم من كل مؤهلاتها التى تحدثنا عنها - لثلاث سنوات كاملة بعد ذلك.. ثم عادت عام ١٩٤٤ فى فيلم **«غرام وانتقام»** مع يوسف وهبى وغيابها لثلاث سنوات يظل لغزا من الغاز هذه الشخصية الأسطورية.. فهل كانت هى العازفة - وسط حياتها الصاخبة الأخرى - عن العمل فى السينما؟.. أم أن السينما هى التى ابتعدت عنها لعدم صلاحيتها.. ولو أنه احتمال مشكوك فيه بمقاييس سينما تلك الأيام التى كانت ترحب بمواهب أقل منها بكثير..

الذى حدث لفريد الأطرش على أى حال، هو أنه انطلق من فيلم إلى فيلم وبنجاح كبير جعله يبقى على الشاشة ولسنوات طويلة مدرسة خاصة أو «أسلوبا» مميزا من أساليب الفيلم الغنائى.. وعلى الرغم من المنافسة الكبيرة التى كان عليه أن يخوضها أمام مطربين أقوياء، وهى منافسة لم تكن أقل شراسة مما كان علي اسمهان أن تواجهها فى تجربتها القصيرة.. فالسينما المصرية نشأت نشأة مثيرة للدهشة بين

أيدى السيدات القويات اللاتى صنعن لها الكثير فى بداياتها الصعبة. فبعد خمس سنوات فقط من أول فيلم مصرى، مثلت المطربة نادرة **«انشودة الفؤاد»** الذى كان أول فيلم غنائى وأخرجه ماريو فولبى عام ١٩٣٢.. وبعدها بعام واحد انفجرت القنبلة الغنائية التى كان مقدرا لها أن تضع كثيرا من أسس الفيلم الغنائى بعد ذلك، حيث ظهر عبد الوهاب أول مرة على الشاشة فى **«الوردة البيضاء»** الذى أخرجه محمد كريم.. واستمر تيار النجمات المغنيات فى السينما من دون أن يتوقف..

منيرة المهدية التى كانت متربعة على عرش الغناء قبل أم كلثوم دخلت مجال السينما عام ١٩٣٥ بفيلم اسمه **«الغندورة»** الذى أخرجه ماريو فولبى.. وفى العام نفسه قدم عبد الوهاب فى فيلمه الثانى **«دموع الحب»** مطربة أخرى ذائعة هى «نجاة على» التى سموا بعد ذلك نجاة (الصغيرة) تمييزا لها عن نجاة (الكبيرة) هذه!

فى عام ١٩٣٦ ظهرت موهبة مهمة أخرى هى أم كلثوم الممثلة فى أول أفلامها **«وداد»** الذى أخرجه مخرج المانى من الخبراء الأجانب فى استديو مصر هو فريتز كرامب.. بينما أعادت نادرة تجربة أول فيلم غنائى مصرى **«انشودة الفؤاد»** ولكن فى «انشودة الراديو» هذه المرة - وكانت الإذاعة المصرية فى بداياتها كاختراع جديد - وأخرجه اجنبى آخر هو توليو كياريني.. ودخلت مطربة ثالثة مجال السينما لأول مرة هى عقيلة راتب فى فيلم **«اليد السوداء»** الذى أخرجه ابتكمان الصغير - وهو اسم يعنى أنه كان هناك ابتكمان كبير - وفى عام ١٩٣٩ قدم كمال سليم المطربة رجاء عبده أول مرة فى فيلم «وراء الستار» ولتمثل أمام عبد الوهاب شخصيا بعد ذلك فى فيلم «ممنوع الحب». ولكى تعيش حتى الآن بأغنية اسطورية هى «البوسطجية اشتكوا».. ثم ظهرت المطربة «ملك» فى **«العودة إلى الريف»** الذى أخرجه أحمد كامل مرسى عام ١٩٣٩، وكانت مطربة قوية من لون خاص ومنافس لأم كلثوم وإلى حد أن انشأت مسرحا غنائيا يحمل اسم «اوبرا ملك»..

كانت تلك المجموعة أبرز مطربات السينما القويات قبل ظهور اسمهان، التى كان عليها أن تفرض اسمها بينهن، وباستثناء أم كلثوم، يمكن القول إنها فى فيلمين فقط استطاعت أن تحفظ لهذا الاسم الخلود حتى الآن. ليس لتفوقها عليهن كممثلة، وإنما لتفرد صوتها وأغانيها القليلة بمزاياها الاستثنائية التى تحدثنا عنها..

لكن كان مقدرا أن يكون عام ١٩٤١ الذى قدمت فيه اسمهان أول أفلامها مع اخيها فريد الأطراش، عاما حاسما فى تاريخ الفيلم الغنائى المصرى.. فهو العام

الذى ظهرت فيه اسطورة أخرى هى ليلى مراد فى أول أفلامها **«ليلى بنت الريف»** الذى قدمها فيه توجو مزاحى كأجمل اكتشافاته.. ولكن بينما قصفت يد الموت القاسية زهرة اسمهان قبل حتى أن تشهد ربيعها الذى تستحقه، كانت الأقدار رحيمة بالغناء فى الفيلم المصرى الذى عاشت ليلى مراد لتثريه وتملأة سحرا وجمالا ما زال يمتعنا حتى الآن على الرغم من اعتزالها منذ سنوات!

بدرخان.. وفكرة فيلم

واضح أن أحمد بدرخان عندما أراد أن يقدم اسمهان وفريد الأطرش فى **«انتصار الشباب»**.. كان يفكر فى تقدم قصتهما الفعلية كمغن ومغنية شقيقين جاءا من بلدهما سوريا فى ظروف صعبة ليبحثا عن فرصة لموهبتهما فى القاهرة التى كانت أبوابها مفتوحة دائما للمواهب الغنائية التى لا تجد فرصتها الحقيقية للتألق إلا فيها.. ويعهد بدرخان بهذه الفكرة البسيطة لزميلة عمر جميعى ليكتب لها السيناريو.. وعمر نفسه هو مخرج كبير فى تلك الفترة.. أما الحوار فيكتبه بديع خيرى الذى كان أهم كاتب كوميدى في المسرح مع نجيب الريحانى أو فى السينما قبل ظهور ابو السعود الإبيارى.. ويقوم بناء الفيلم كما هى العادة فى أفلام المطربين – وحتى الآن – على إحاطة المطرب أو المطربة الجديدة بأكثر حشد من ممثلى الكوميديا لتغطية ضعف المطرب أو المطربة فى الأداء، وبحيث يحمل الآخرون عبء الفيلم لضمان نجاحه....

نلاحظ أن المونتاج فى «انتصار الشباب» يقوم به المخرج الكبير هنرى بركات قبل أن يتحول إلى الإخراج... وهكذا نكتشف أن المونتاج كان المدرسة التى قدمت عددا من أهم مخرجينا مثل صلاح أبو سيف وكمال الشيخ.. بينما يقوم بالتصوير فاركاش فى الفترة التى كان فيها معظم الفنيين من الأجانب!

أنور وجدى يفوز بالبطلة

يقدم الفيلم أنور وجدى فى دور الفتى العاشق.فقد كان لابد من شاب لتنسج قصة الحب التى لابد منها فى كل فيلم، والتى تعرقلها بالطبع بعض المشاكل الميلودرامية الساذجة التى تخصص فيها كاتب السيناريو عمر جميعى حتى فى أفلامه الخاصة مثل **«الأب»** و **«الأم»**، فإذا اضفنا إلى ذلك، الجانب الكوميدى الذى

تكفل به بشارة واكيم صاحب الكبارية الذى يعمل فيه المغنيان الشابان واصدقاؤهما فريق الفنانين الصعاليك الثلاثة: حسن فايق وحسن كامل وفؤاد شفيق، ثم مارى منيب صاحبة البيت الشرسة التى يسكن عندها هؤلاء التعساء جميعا. وإذا اضفنا أيضاً المفارقات الضاحكة التى تنشأ من علاقة هذه الاطراف كلها، فضلا عن عنصر الغناء الساحر والاستعراضات، تكون قد اكتملت كل عناصر النجاح للفيلم..

فى المشهد الأول مباشرة نرى اسمهان وأخاها فريد الأطرش قادمين إلى مصر على سطح مركب من الشام.. وبينما تبدى اسمهان الحزينة قلقها من هذه النقلة الحاسمة فى حياتهما إلى بلد أخر وإلى مستقبل مجهول.. يطمئنها اخوها «وحيد» - وهو الآسم الذى اصبح مفضلا لفريد الأطرش فى معظم أفلامه التالية - إلى أن مصر بلد مضياف يفتح صدره لكل العرب «دى بلد كل شرقى» وإنها لن تحس فيه بأى غربة..

فى محطة طنطا فى طريقهما إلى القاهرة يلتقيان فى القطار بابن البلد المصرى عبد الفتاح القصرى الذى يرحب بهما ويطمئنهما إلى أنه لن يتركهما فى القاهرة حتى يجد لهما حجرة فى منزل «أم اسماعيل» فى الحى الشعبى.. وهذا نموذج مصرى صادق تماما يمكن أن يصادفه أى غريب فى أى محطة فعلا.. ولكن المدهش أن عبد الفتاة القصرى نفسه بعد هذين المشهدين يختفى من الفيلم تماما وكان ظهوره فى الفيلم كان من باب المجاملة فقط!

فى بيت أم إسماعيل - مارى منيب - نكتشف سيدة شعبية تبدو شرسة فى البداية ثم نكتشف كالعادة إنها طيبة القلب جدا ومن السهل خداعها.. ولكن مشكلتها هى أن مستأجرى أحد حجرات البيت هم الثلاثى «جوز ولوز وبندق».. أى فؤاد شفيق وحسن فايق وحسن كامل الذين يدعون أنهم فنانون شعبيون يلقون المونولوجات هنا أو هناك ولكن لا يجدون الفرصة.. وبالتالى لا يجدون المال ليدفعوا إيجار الحجرة المتراكم ولا يجدون حتى قوت يومهم، ومن التكوين الجسدى للثلاثة: الضخم جدا حسن فايق بضحكته العبيطة الجميلة جدا، حسن كامل القزم الضئيل الذى يقع على الأرض من دون مناسبة، ثم المتوسط فؤاد شفيق الذى يدعى أنه العقل المفكر لهؤلاء.. نكتشف أن الفيلم يقيم بناءه الكوميدى على هذا التناقض الشكلى من ناحية، ثم على فكرة الفنان الصعلوك الذى لا يجد قوت يومه، ومشاكساته الظريفة مع صاحبة البيت الشرسة سواء كانت مارى منيب أو زينات صدقى بعد ذلك.. وهى

من أهم أساليب الاضحاك الأساسية فى الفيلم الكوميدى، وهى الأرضية التى يقوم عليها نجاح المطرب بعد أيام الشقاء الأولى، تمهيدا لأن يصل إلى قمة الثراء بعد ذلك فلا ينسى رفاق الفقر والتعاسة وإنما يسعد الجميع معا فى وفاء عظيم.. وهى فكرة تلقى ترحيبا كبيرا عند المشاهد المصرى العاطفى بطبعه، وتكررت كثيرا فى الأفلام الغنائية من فريد الأطرش إلى عبد الحليم حافظ!

فريد واسمهان.. اكتشاف جديد!

يلجأ الفيلم إلى حيلة ساذجة للكشف عن موهبة فريد الأطرش واسمهان فى الغناء التى تصبح محوره كله بعد ذلك.. ففريد يغنى موالا جميلا فى حجرته:

«صون الخدود فى شبابك عن دموع العين..

يوم انتصار الشباب للصابرين موعود.. إنه موال يلخص موضوع الفيلم كله، بل ويتضمن عنوانه نفسه ويؤكد على ضرورة انتصار الشباب فى النهاية على الرغم من أى معاناة.. ولكن لا يتورع الفيلم، وبجرأة كانت عادية جدا فى مثل هذه الأفلام، عن حشد أهالى الحارة كلهم الذين تركوا أشغالهم ووقفوا تحت نافذة فريد الأطرش ليسمعوا بإعجاب ويطلقوا الآهات! وبهذا يكون الفيلم قد أكد للجميع ومن البداية أن بطله صوته جميل جدا.. ويبقى دور البطلة.. وهنا نجد اسمهان تغنى أيضاً فى حجرتها وبصوتها الجميل الحزين:

«ياليالى البشر يا احلى الأمانى.. أين أنت الآن من هول هوانى!»

ثم تبكى وكأنها قادمة اصلا من بلدها مملوءة بالاحزان.. وهنا يتطوع فؤاد شفيق أو المونولوجست «جوز» بالذهاب إلى كبارية بشارة واكيم أو بشارة الغندقلى ليقدم له الاكتشافين الجديدين.. وعلى أن يعمل هو أيضاً وزميلاه فى «الثلاثى» فى صفقة واحدة.. وهنا يسخر الفيلم بذكاءه من نوع الاستعراضات التى كانت شائعة حينذاك ومن مجرد اسمائها: «دلعنى يا بسبس».. و «يا حلو يامدوخنى»..

لحسن الحظ يكون الخواجة بشارة يبحث عن مغنية جديدة بعدما تركته الست «بهيه أرنب» فيعرض العمل على وحيد واخته نادية معا.. ويستعرض أمامهما اجور المغنيات واسماءهن الغريبة.. «فشفيقة الدينامو» بدأت بستة جنيهات فى الشهر ووصلت إلى اربعين «ونعيمة السوسته» بدأت بأربعة وانتهت بعشرين ! وهى مبالغ كبيرة جدا فى بداية الأربعينيات ومع اشتعال الحرب العالمية الثانية من عام ١٩٣٩

إلى ١٩٤٥.. وهذا هو نوع الفنون الهابطة الذى يمكن أن تقدمه فى هذه الظروف راقصات مثل «عقيلة عصاعيصو» و «بهية فوكس تروت».. وهو جو حقيقى كان سائدا فى ملاهى القاهرة عاصره كاتب الحوار بديع خيرى..

يقبل فريد الأطرش العمل مغنيا فى كباريه بشارة واكيم الذى قدم نموذجا صادقا جدا لرجل الملاهى الليلية الشرس المستغل الذى لايهمه إلا الربح على حساب أى شىء.. بينما ترفض اسمهان تماما فكرة أن يحترف أخوها نفسه الغناء بإعتباره ضد التقاليد.. ولكن ظروفها التعيسة تجبرها هى نفسها على الغناء فى الكبارية.. حيث يتردد بالطبع أنور وجدى الشاب العابث الثرى – من دون أن نعرف بالطبع مصدر ثروته إلا كونه عاطلا بالوراثة – والذى فى مشهد عابر نسمع أمه تلح عليه بالزواج من أجل الاستقرار.. ولكنه يبدو متفرغا تماما للعمل الوحيد الذى نراه يمارسه كل ليلة بانتظام.. وهو السهر فى الكباريه والانفاق ببذخ على «الارتستات» ثم على اصدقائه العاطلين مثله ومنهم عبد السلام النابلسى!

حين تغنى اسمهان اغنيتها الجميلة وسط باقة من الراقصات الأنيقات

يا بدع الورد يا جمال الورد.. من سحر الوصف قالوه على الخد».

يقع الشاب الثرى محيى الذى هو أنور وجدى فى حب المغنية الجديدة على الفور.. فيكلف الجرسون الذى هو «قواد» فى الوقت نفسه – وهو محمود إسماعيل الذى أصبح مؤلفا ومخرجا بعد ذلك – باستدعائها لقضاء السهرة معه كما تعود... ولكن المغنية الشريفة «بنت الناس» ترفض بإباء وشمم.. وتعيد إلى الثرى الأمثل باقة الورد التى أرسلها لها.. فيجن جنون الشاب بالطبع ويزداد تمسكا بها لأنها أول «أرتست» ترفضه وتلقنه درسا فى الشرف والأخلاق!

لكن صاحب الكبارية الخواجة بشارة الذى لا يقيم وزنا لأى أخلاق، يخشى أن يفقد افضل زبائنه.. فيثور على فريد الأطرش الذى يتصور أن اخته جاءت لتغنى فقط لا لتجالس زبائن الصالة.. فيلقى فى وجهه ثائرا بهذه الحكمة البليغة والواقعية: «مقطف تراب على صوت اختك.. ومقطفين دبش على فنك».. ثم يطرد الجميع من العمل فى الكبارية!

يحس الشاب الثرى بتأنيب الضمير لأنه تسبب من حيث لا يقصد فى قطع عيش الفتاة التى بدا يحبها فعلا.. فيأمر بشارة بأن يعيدها للعمل.. بينما يواصل رفض الحاح أمه الاستقراطية على تزويجه «نازك هانم بنت رؤوف باشا.. جمال وأخلاق

ومال!»

ويتواصل نادية – اسمهان – اغانيها المليئة بالشجن !

الشمس غابت أنوارها.. والكون بقى فى ضلام الليل

والدنيا سكتت أطيارها.. وكان غناها شجى وجميل...»

بينما يرد عليها أخوها وحيد فى «دويتو» محاولا أن يعيد إليها تفاؤلها بالحياة والمستقبل:

«بعد الغروب الشروق.. والليل وراه النهار..

والبال مسيرة يروق.. لو انشغل واحتار..»

الآن.. أين اصبح ممكنا أن نجد مثل هذه الكلمات الراقية، الشديدة التركيز والبساطة فى الوقت نفسه.. لو تغاضينا حتى عن الأصوات الجميلة القوية كصوتى اسمهان وفريد الأطرش.. اليس من حقنا أن نتحسر كلما شاهدنا هذه الأفلام القديمة التى كنا نصنعها من نصف قرن؟

كالعادة وكما قلت من قبل مرارا، لابد لكل ثرى من «عزبة» فى الريف.. وأنور وجدى بعدما اتضحت نواياه الشريفة، يدعو اسمهان وشقيقها لقضاء عدة إيام فى ضيعته الفخمة فى الريف.. لا لشىء إلا لتكون هناك مناسبة لرؤية «نوع» الفلاحين والجواميس.. ثم لكى تغنى اسمهان وفريد «دويتو» آخر من أجمل أغانى العمل فى أفلامنا، حيث نرى مركبا فى النيل، وفلاحين يعملون بجد فى حقولهم... ومع هذه الكلمات التى تشجع قيمة العمل:

«ايدى فى ايدك تسير.. والمولى راعيها..»

«لية تشتكى ارضنا.. والنيل ساجيها»

ثم نعود إلى خط الفيلم الاصلى الذى يغرقة كاتب السيناريو عمر جميعى فى الميلودراما المألوفة.. فانور وجدى يعرض على أمه الارستقراطية فكرة الزواج من اسمهان المغنية فترفض بعنف، وتطلق صيحتها المدوية حسرة على ابناء «البيوتات»:

– «يادى الشرف العظيم.. احنا عيلتنا تناسب واحد مغنواتى.. فينك يا باشا! ليه يا ربى الجرسة والهتايك دى؟».. ثم تقرر حرمان ابنها كالعادة من الميراث!

لكن الشاب المحب المخلص يتحدى التقاليد ويتزوج المغنية التى تثبت أنها «أشرف من الشرف ذاته»، فتضحى بحبها عندما تحس بأنها سوف تفسد العلاقة المقدسة بين الأم وابنها، فتأخذ «هدومها» وترحل .. وتدلهم الأمور كلها مرة أحدة: فالخواجة

بشارة يطرد الجميع مرة أخرى من الكبارية، ويتفرق كل فى ناحية.. ولكن فريد الأطرش يتعرف إلى المخرج الكبير «طه طه عبده طه» الذى يعلب دوره استفان روستى.. وهناك تحبه أخته «روحية خالد» التى قابلته بالمصادفة! ويكتشفه رجل قوى النفوذ يسمعه بالمصادفة! ويكتشفه رجل قوى النفوذ يسمعه بالمصادفة ! فيقدمة لمدير الإذاعة.. فيغنى فى الراديو ويسمعه الجميع وينجح بالطبع.. ثم تجرى كل الأمور بسرعة شديدة جدا وتتغير من حال إلى حال تمهيدا للنهايات السعيدة لكل الأطراف..

فريد يتزوج ويستأجر شقة فى الزمالك ويصبح قادرا على تنفيذ حلمه بإقامة استعراض كبير من تلحينه وغنائة على المسرح.. والثلاثى الفكاهى يقنع الخواجة بشارة الانتهازى بتقديم هذه الاستعراض على مسرحه.. والأم الارستقراطية لانور وجدى تسمع بالمصادفة اسمهان وهى تحكى تضحيتها بحبها حتى لا تفسد علاقته بامه.. فتعرف أنها بنت «كويسة» على الرغم من إنها «ارتيست» وتبارك عودتهما لبيت الزوجية من جديد.. فلا يبقى إذن إلا أن نستمتع نحن بالاستعراض الكبير الذى لا بد أن تنتهى به أفلام فريد الأطرش.. ووسط أجواء حالمة من الغناء والموسيقى الساحرة نسمع فريد الأطرش وأسمهان معا لآخر مرة.. فهما لم يتلقيا بعد ذلك لأن المقادير كانت تدبر لهما شيئا آخر أوقف قبل الآوان ثنائيا خالدا فى الموسيقى والغناء كان يمكن أن يقدم الكثير لو لم تذبل هذه الوردة الجميلة اسمهان حتى قبل أن تشهد الربيع.

- مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٤٢ - ١٩/١١/١٩٩٠.

فى ثانى.. وآخر أفلامها قبل وفاتها الحقيقية
« غرام وإنتقام »
مأساة اسمهان.. لحن لم يتم !

بعد **«انتصار الشباب»** أول أفلام اسمهان مع شقيقها فريد الأطرش، كان فيلمها الثانى عام ١٩٤٤ هو **«غرام وانتقام»** الذى كتبه ومثله وأخرجه يوسف وهبى، وجاء موتها الفاجع المفاجئ قبل أن يتم تصويره وهى عائدة فى سيارتها من مصيف رأس البر حيث سقطت بها السيارة فى إحدى الترع الريفية.. فرأى يوسف وهبى بذكاء كبير أن يستغل هذا الحدث الفاجع الذى كان له دوى كبير لدى جمهور أسمهان الذى لم يكد يبهره صوتها الخارق وشخصيتها الساحرة والغموض الكبير الذى أحاط بها فى المجتمع المصرى فى تلك الأيام، ليس على المستوى العاطفى فقط بل وعلى المستوى السياسى بعلاقاتها العديدة، حتى فقدها . فأراد يوسف وهبى بمنطق قد يكون فنيا ودراميا لا يستطيع أن يلومه عليه أحد، أن يضيف هذه المأساة الحقيقية إلى فيلمه الذى فقد بطلته اللامعة قبل أن ينتهى تصويره.. وأتصور أنه أدخل لقطات اضافية بحيث أصبحت قصة المطربة سهير سلطان التى هى بطلة الفيلم، هى قصة اسمهان نفسها. وحتى يصبح التطابق شديدا ومحكما بين القصتين ختم العبقرى يوسف وهبى الفيلم بمشهد يعزف فيه لحنا على الكمان، وعندما يسألونه : ما اسم هذه القطعة الجميلة ؟ يقول : «اسمها سهير.. لحن لم يتم».. وكأنه يقول : «اسمهان.. لحن لم يتم !»

يحمل «غرام وانتقام» فى البداية اسم «شركة مصر للتمثيل والسينما»، وتحتها «ستديو مصر» وهى المؤسسة المصرية الضخمة التى أسسها رائد الاقتصاد

المصرى طلعت حرب قبل ذلك بتسع سنوات فقط (أى فى عام ١٩٣٥) وما زالت قائمة حتى الآن على الرغم من كل التخريب الذى لحق بمؤسسات السينما المصرية.. ثم يكون يوسف وهبى أكبر الأسماء فى المسرح والسينما فى ذلك الحين «جنتلمان» بما يكفى ليبدأ أول أسماء الفيلم «بفقيدة الفن.. اسمهان» حتى قبل اسمه هو شخصيا.. لأنه من الواضح أنها كانت قد رحلت قبل اعداد الفيلم للعرض، فرأى أنه لابد من تكريمها، بل وباضافة بعض المشاهد التى تعيد رواية مأساتها ايضا .

لا يكتب يوسف وهبى فى عناوين الفيلم أسم مؤلف القصة أو السيناريو او الحوار.. وإنما يكتفى فى نهاية هذه العناوين بنسبة كل شىء إلى نفسه كالعادة : «اقتباس وتمثيل وإخراج» ومن دون أن يحدد لنا اسم العمل الأصلى الذى تم اقتباسه، وان كان واضحا أن الفكرة أجنبية وشائعة.. فكرة المرأة التى تنتقم من قاتل زوجها بإيقاعه فى حبها.. ولكنها عندما تقترب منه أكثر تكتشف جوانب الحب والخير فيه ومدى براءته فى مواجهة نذالة زوجها الذى كانت مخدوعة فيه..

أما عن بقية عناصر الفيلم الفنية الأخرى التى هى جزء مهم. من هذه الدراسات التى نعيد فيها تأمل ماضى السينما المصرية وكيف كانت الأمور، فهى تكشف مثلا عن أن المونتاج قام به صلاح أبو سيف الذى كان أحد أهم العاملين فى قسم المونتاج فى ستديو مصر فى ذلك الحين، ومعه وفيقة أبو جبل التى كانت أول سيدة مصرية تعمل فى المونتاج. أما التصوير فلسامى بريل.. بينما مهندس المناظر هو ولى الدين سامح الذى كان من رواد الديكور السينمائى قبل أن يتحول إلى إخراج بعض الأفلام هو الآخر ..

أغانى الفيلم

فى فيلم تلعب بطولته اسمهان لابد أن يكون للأغانى شأن كبير.. بل ربما تكون القصة نفسها مجرد غطاء لهذه الأغانى، ولذلك يعهد يوسف وهبى بتأليفها لثلاثة من كبار شعراء الأغنية السينمائية : أحمد رامى الذى كتب ثلاثا من أغانى الفيلم الست : «ليالى الأنس».. «أيها النائم».. «مواكب العز».. وبيرم التونسى الذى كتب «أنا اللى استاهل» بينما كتب مأمون الشناوى «امتى حتعرف امتى» و «يامين يقوللى قهوة»..

أما ألحان **«غرام وانتقام»** التى هى من أجمل أغانى السينما المصرية وأخلدها حتي الآن. فلقد لحن فريد الأطرش أجملها على الأطلاق «ليالى الأنس فى فيينا»

وأغنية «يا مين يقوللى قهوة»، بينما لحن رياض السنباطى «مواكب العز» الذى تم الغاؤه للأسف الشديد من كل نسخ الفيلم بعد ثورة ١٩٥٢ .

أما لحن السنباطى الثانى فهو لقصيدة «أيها النائم» لأحمد رامى.. بينما لحن محمد القصبجي الأغنية المغرقة فى الحزن «أنا اللى أستاهل كل اللى يجرى لى» اضافة لأغنية شديدة المرح والجمال «امتى حتعرف امتى انى بحبك أنت».. تأكيدا لعبقرية هذا القصبجي المظلوم الذى لا أدرى كيف لم ينل ما يستحقه من الاشادة بين الملحنين الكبار، فهذا لحن سابق لعصره ولا يقل سحرا عن لحنه الخالد لليلى مراد «أنا قلبى دليلى»..

الموسيقى التصويرية كانت لمحمد حسن الشجاعى الذى كان من أوائل العاملين فى مجال تأليف موسيقى الأفلام وبأسلوب كلاسيكى كان معروفا به، وهو يبدو مناسبا فى «غرام وأنتقام» أكثر من أى فيلم آخر، حيث أن بطله «الموسيقار جمال حمدى ـ يوسف وهبى ـ هو عازف كما يؤكد طوال الوقت انه درس فى «ارقى معاهد باريس» بل ويعزف بنفسه أكثر من مرة فى الفيلم عزفا خاطئا بالطبع !

مساعدا المخرج يوسف وهبى، هما عبد العليم خطاب الذى عرفناه ممثلا بعد ذلك، وله في الأربعينيات عدة محاولات للإخراج، وجورج بندلى وهو أجنبى لم نسمع به بعد ذلك ..

وعلى الرغم من أننا لا نقرأ اسم حسن الإمام الذى كان أحد تلاميذ يوسف وهبى فى المسرح والسينما، الا أنه فى لقاء معه قبل أن يرحل، قال أنه كان أحد مساعدى يوسف وهبى الصغار فى هذا الفيلم، وأنه ظهر أيضا فى المشهد الختامى للفيلم فكان أحد الشابين اللذين يحملان جثمان اسمهان من السيارة.. وهو الذى يخبر يوسف وهبى بموتها فى حادث السيارة ..

مغنية لا تعوض

يبدأ الفيلم فى مستشفى الأمراض العقلية حيث يحدث مديرها منسى فهمى بعض الصحافيين عن أحد مرضاه وما أدى به إلى الجنون فيقول : «وقضى على هذا الحال سنين.. وهو مريض.. وهو مريض هادىء الطبع.. متأنق فى ملبسه لكنه عايش فى الماضى.. ولا يدرك أى شىء عن الحاضر.. بيقضى أيامه ولياليه فى تأليف قطع موسيقية حزينة يهديها لحبيبته المفقودة.. المغنية سهير سلطان اللي ماتت آثر حادث

اوتومبيل.. وكان لمصرعها رنة حزن عظيمة !» وهنا يعلن أحد الصحافيين : «آه المغنية سهير سلطان.. دى خسارة لا تعوض! » .

ونفهم أن سهير سلطان هذه هى نفسها اسمهان التى كانت قد ماتت فى حادث سيارة بالفعل.. وأعتقد أن هذا المشهد الافتتاحى الفه وصوره يوسف وهبى بعد الحادث ليستفيد من الدوى الذى أحدثه موت اسمهان المفاجىء.. وبعد أن اختار للفيلم بناء «الفلاش باك» أى الذى يبدأ بهذه المقدمة المثيرة لاهتمام المشاهد بأنه سيرى قصة حقيقية.. وحيث يصبح الفيلم كله بعد ذلك «فلاش باك» طويلا.. أى عودة الى الماضى، ثم يعود لينتهى بالمشهد نفسه حيث مدير مستشفى الأمراض العقلية ينهى رواية مأساة العازف المجنون والمغنية المشهورة فيما يعرف فى كتابة السيناريو «بإغلاق الدائرة».. وإن كان الخطأ العابر الذى وقع فيه يوسف وهبى ـ المؤلف ـ هو قول مدير المستشفى فى أول عبارة فى الفيلم على الأطلاق أن العازف «قضى على هذا الحال سنين».. فالمنطق أن يذهب الصحافيون لرؤية العازف المجنون فى المستشفى بعد حادث وفاة حبيبته المشهورة مباشرة.. خصوصا وقد اعقبت الحادث محاكمة العازف نفسه فى جريمة قتل هزت المجتمع.. والا فما الذى يشغل الصحافة به بعد ذلك بسنوات ؟ .

يقدم يوسف وهبى نفسه بعد ذلك للمشاهدين لأول مرة فى الفيلم على أى حال بالهيبة والغموض و«الهيلمان» الذى كان يحقق نرجسيته المعروفة في تلك الفترة المبكرة من عمله السينمائى، أى فى الشخصيات الشاذة أو الغامضة أو «الجبارة» بشكل أو بآخر، والتى تؤكد على ملامحها فى الشكل والملابس وفى طريقته الشهيرة فى الأداء المبالغ فيه، وبريق العينين، وتركيزه على الحوار المسرحى الفخم الالفاظ. وسوف نلاحظ طوال حوار «غرام وانتقام» جزالة اللفظ المصطنع الأقرب إلى الفصحى بالنسبة لكل الشخصيات وليس بالنسبة ليوسف وهبى وحده.. فهى لغة لا يمكن أن يتحدث بها البشر العاديون فى تعاملاتهم اليومية، لأنها أقرب إلى رصانة لغة المسرح .

ثم نرى مع الصحافيين الثلاثة ومدير مستشفى الأمراض العقلية، يوسف وهبى يعزف الكمان بانهماك شديد من ظهره أولاً.. ونفاجأ بأن هذا المجنون يلبس عباءة فخمة فوق كتفيه إمعانا فى «الجلال المسرحى» الذى كان يوسف وهبى وليس الشخصية ـ يحب أن يقدم به نفسه، ربما لتؤكد لمشاهديه دائما أنه رجل مهيب وكبير

جدا وأن عليهم أن يستعدوا التعامل مع شخصية ليست عادية.. ويقول منسى فهمى مدير المستشفى لمريضه المجنون ويكثير من التبجيل: بونجور ياأستاذ جمال!

هنا، وبذكاء مرسوم جيدا، يلتفت يوسف وهبى الى الكاميرا لتتأكد أنه يوسف وهبى ! .

يلح الصحافيون بالطبع على سماع القصة من أولها من مدير المستشفى.. وهى الذريعة الوحيدة بالطبع لكى نرى الفيلم من خلال «الفلاش باك» الذى يعود بنا إلى ليلة اعتزال المغنية المشهورة سهير سلطان الغناء، حيث تقدم آخر حفلاتها فى «مسرح النجوم» قبل أن تتزوج «أحد أبناء الوجهاء»، الذى هو الشاب الثرى العابث المستهتر كالعادة «وحيد عزت».. وهو أنور وجدى، أحد تلاميذ يوسف وهبى الصغار حينذاك، ولكن اشطرهم فيما يبدو، وكان ما زال متخصصا فى دور الشرير الوسيم الذى ينفق ثروته فى الإيقاع بالنساء.. والغريب أنه كان الدور نفسه، ومع اسمهان ايضا، في فيلمها الأول «انتصار الشباب».. فهم هنا لم يغيروا الشخصية ولا حتى غيروا الممثل !

الانتقام قبل الغرام

تحتشد المدينة كلها لتسمع سهير سلطان فى آخر حفلاتها قبل أن تعتزل.. ومع ذلك لا يتوقف جمهورها عن الطعن فى زوجها «البلاى بوى» الفاسد وحيد عزت الذى تزوج من قبل «١٤ جوازة!» وخسر فى الأسبوع الماضى «خمسة آلاف جنيه على ترابيزه الباكاراه».. وهو رقم فلكى عام ١٩٤٤ ..

ثم تغنى اسمهان – أو سهير سلطان - أخلد أغانيها «ليالى الأنس فى فيينا.. دى فيينا روضة من الجنة» التى لحنها لها أخوها فريد الأطرش، فبقيت حتى الآن إحدى أجمل أغانى السينما المصرية على الإطلاق.. ثم بعد انتهاء حفل الوداع نجد واحدة من ضحايا زوجها المتلاف الشرير أنور وجدى تنتظره حزينة منكسرة على الباب، بعد أن افترسها وهجرها ليتزوج سواها، فنفهم أن ضحاياه كثيرات.. بينما يغرق هو فى السعادة مع زوجته المغنية اللامعة التى هجرت الغناء والمجد من أجله. وفى الليلة نفسها يصرع الزوج بعد أن يطلق عليه مجهول الرصاص.. فتنهار اسمهان بالطبع حزنا على فرحتها التى لم تكد تبدأ حتى انتهت.. ويبدو أن هذا كان قدر هذه المغنية الخارقة فى السينما وفى الحياة معا.. بينما يقف الى جانبها مواسيا محمود

المليجى «الممثل الشاب» حينذاك والذى يمثل دور صفوت بك وكيل نيابة طنطا، والذى ظل معنا طول الفيلم على الرغم من ذلك لم يذهب أبدا الى طنطا !

ثم يدخل الفيلم فى دائرة التحقيقات البوليسية التى توحى بأصله الأجنبى.. فتحريات البحث عن القاتل تقود إلي حوادث خداع للنساء متوالية من هذا القتيل، الذى كان فاسدا وسافلا بما يكفى لاحداث أكثر من كارثة.. ولكن التحقيق يقود فى النهاية إلى عازف الكمان الفنان جمال حمدى - يوسف وهبى - الذى تخرج من ارقى معاهد فرنسا ولأن الادلة لم تكن كافية ضده، يطلق سراحه.. ولكن اسمهان الأرملة المكلومة تقرر الا يهدأ لها بال قبل أن تنتقم من قاتل زوجها. بينما يشد محمود المليجى ابن عم الراحل من ازرها بعبارة من نوع : «تذرعى بالصبر» وينحنى لتقبيل يدها بتهذيب شديد كل خمس دقائق، تسند هى رأسها على حائط ما وتغنى بحزن شديد لأنها اسمهان - اغنيتها الثانية فى الفيلم :

« ايها النائم على ليلى سلاما.. لم يكن عهد الهوى الا مناما..»

وتقرر الأرملة الجميلة أن القاتل هو يوسف وهبى. حتى لو كان قد أفلت من يد العدالة، فإنه لن يفلت من يدها، ولكنها تقتله بالطبع، وإنما «أنا حستخدم معاه سلاح أشد فتك من الرصاص.. سلاحى أنا.. سلاح المرأة!» واسمهان صادقة جدا بالطبع في هذه الكلمات.. فسلاح المرأة والعياذ بالله أشد فتكا من الرصاص وإن كانت المرأة «الحديثة» قد حولته الآن إلى سلاح الساطور وأكياس البلاستيك !

لذلك. فهى لا تكاد تسمع من صديقتها الارستقراطية عنايات هانم (زوزو ماضى فى ذروة سحرها الخاص حينذاك) انها ستقيم حفلة تنكرية، من النوع الذى كان منتشرا ذات يوم فى أفلامنا القديمة الفخمة، وأن أحد المشتركين فيها سيكون جمال حمدى عازف الكمان نفسه قاتل زوجها، حتى تقبل الاشتراك فى الحفل كخطوة أولى لاستدراجه والإيقاع به..

فى حفل زوز ماضى هذا، تروعنا ضخامة الإنتاج وثراؤه.. عشرات من الكومبارس بملابس تنكرية انيقة جدا، وفخامة فى ديكورات ولى الدين سامح.. والوجوه كلها جميلة ومحترمة حتى وهم كومبارس.. الرجال يبدون أولاد ناس.. والنساء فاتنات حقا.. وعازف الكمان يوسف وهبى يعزف قطعة موسيقية رفيعة المستوى وهو منفعل جدا كعادته «ومديها جامد» على حد التعبير الشعبى اللاذع، وكأنه بيتهوفن وموزار معا ! ولا يكاد ينتهى من العزف، حتى تضج القاعة الضخمة

بالتصفيق الجنوني، وتحتشد حوله الفتيات الجميلات فى انبهار عظيم ومن دون مناسبة. ولكن.. كانت هذه هى الصورة التى يحب يوسف وهبى أن يرى نفسه بها كمعبود للنساء.. فالواقع أن هؤلاء «العمالقة» كانوا يعانون من جنون عظمة متأخر جدا، يحولهم إلى نوع من الغرور المراهق الذى يعالجونه بالتنفيس عن عقدهم فى الأفلام !

ثم تغنى اسمهان بالطبع اغنيتها الثالثة الجميلة : «آه يا مين يقوللى قهوة»، وتتمكن من الإيقاع بغريمها يوسف وهبى باقناعه بوضع لحن تغنيه .

المرأة تنسج خيوطها

تتطور علاقة اسمهان بيوسف وهبى تطورا سريعا على أى حال كما هى العادة فى السينما المصرية، فبعد أول لقاء في بيتها يقع فى حبائلها على الفور، وإلى حد الذهاب معه وحدهما، الى نزهة فى أى بلد عربى، وتحدد اسمهان بالأسم : «الشام.. فلسطين.. لبنان» .

ويقشعر جسد الانسان وهو يسمع اسم فلسطين.. فعام ١٩٤٤ كان مازال هناك بلد بهذا الاسم.. وبعد اربع سنوات فقط، أى فى عام ١٩٤٨، جاء الاجتياح الصهيونى المستمر حتى الآن.. ويا لها من مأساة تعيدها الينا تلك الأفلام القديمة .

فى لبنان الاثنان فى «اورينت بلاس اوتيل».. وتواصل اسمهان الداهية نسج خيوطها حول يوسف وهبى الذى يبدو بريئا وساذجا إلى حد «العبط» فخلال نزهتمها وسط مناظر لبنان الجميلة.، الجبال والينابيع والمروج الخضراء، تدعى اسمهان انها وقعت واصيبت ساقها.. ويذهب هو ملهوفا للبحث عن الطبيب بشارة تمرية.. وهو بشارة واكيم طبعا الذى ما ان يظهر فى الفيلم حتى يملؤه بهجة ومرحا وخيوية لأنه ممثل كوميدى فذ فعلا، بطابعه اللبنانى المحبب جدا.، وتلقائيته المدهشة.. وهو هنا طبيب فنان سكير، يكره العمل، ويهوى تأليف الشعر الذى ليس شعرا على الاطلاق..

حوار بديع لبشارة واكيم

ان يوسف وهبى يذهب إلى بيت الطبيب الوحيد فى الناحية، بشارة هذا، فتقول له امرأة حيزبون : «تلاقيه جنب العين بيشرب القنينة.. وبستوحى القريحة!».. ويذهب يوسف وهبى إلى مكان العين على طريق زحلة (موقع سياحى لبنانى بديع) فيجد

بشارة واكيم غارقا فى شرب القنينة فعلا، ومحاولا البحث عن ابيات قصيدة.. وهو لا يريد أن يزعجه أحد، ولا أن يترك القصيدة ليذهب إلى أي مكان على الرغم من الحاح يوسف وهبى عليه، فيضج من السخط قائلا : «دخيل صرمايتك انا.. كيف عرفت أنى هون» ؟.

ويقول يوسف وهبى : «من السيدة العجوز التى وجدتها فى البيت ويبدو أنها أمك..»

وهنا يزداد غيظ بشارة واكيم وينفجر فى وجه يوسف وهبى بهذه العبارات اللطيفة التى تبدو مختلفة تماما عن حوار الفيلم كله، ولابد أن يكون بشارة واكيم هو الذى كتبها.. فما أن يسمع أن العجوز الشمطاء التى فى البيت هى أمه.. حتى يضطر للبوح بالحقيقة المفجعة.. وبهذا الإيقاع الموسيقى المنظوم الذى يستخدمه فى كل مشاهده القليلة :

ـ «أمى»..؟ يادلى يا تعتيرى.. هادى الكركوبة المعفصة.. أم العيون المعمصة.. ها الجنية المحنية.. ها الحية المستقوية.. ذات الخلقة البهيمية.. وكل ما شئت تقوله من الألفاظ المنقية.. فى قاموس الشتايم والمسبات العربية والأعجمية.. تعرف حضرتك مين بتكون؟..»

فيسأله يوسف وهبى ببراءة : «ليه.. هى مش والدتك؟»

« ـ لا.. هايدى.. مرتى.. مرتى على سنة الله.. اتجوزت قبل منى عشرة وأنا الحداش..» .

فيقول يوسف وهبى بالبراءة نفسها : «تشرفنا» !

ولكن بشارة واكيم يتصوره يسخر من مصيره التعس فيقول متحفزا :

« ـ نعم.. بدك تخش معى قافية يا مصرى؟» .

فينفى يوسف وهبى قائلا : «ابدا والله» .

هذا الحوار الذى حرصت على نقله بالكامل لشدة إعجابى الشخصى به.. ليس فقط الطف مشاهد **«غرام وانتقام»** وإنما من ابرع والطف مشاهد الحوار فى السينما المصرية كلها.. فضلا عن أنه أكثر مناطق الفيلم حيوية على الإطلاق، بالحضور الشخصى القوى جدا لبشارة واكيم وبأدائه الخاص باللهجة اللبنانية .

أخيرا يوافق الطبيب على الذهاب لرؤية المريضة فى الفندق ليكتشف بالطبع أن ساقها لا تعانى شيئاً وإنما هى مجرد حيلة غرامية بين حبيبين.. وسرعان ما يصبح

صديقا لهما، فيدعوهما لحضور عرس عند مشايخ العرب لسماع الأغانى السورية.. وفى العرس البدوى الجبلى ترقص الفتيات على أنغام الدفوف.. وتكون الفرصة مناسبة طبعا لتغنى اسمهان أغنية بدوية جميلة ..

«يا ديرتى مالك علينا لوم.. لاتعتبى لومك على من خان »

فكرة الوحدة

ثم ينتهز بشارة واكيم الفرصة عندما يعرف أن هذه الفتاة الجميلة هى المطربة المصرية الشهيرة سهير سلطان، فيدعوها للتبرع بالغناء فى حفلة خيرية.. يبدأها هو بالقاء احدى قصائده الساذجة.. ولكن المملوءة بمعانى وحدة العرب فى ذلك الوقت المكبر، وكانت احدى محاسن الفيلم المصرى فيه هذا الدور القومى الذى كان يؤكد عليه كثيرا فى الأفلام الغنائية والاستعراضية بالذات.. وحيث كان لابد من أغنية شامية ولبنانية وتونسية فى كل استعراض..

إن كلمات بشارة واكيم على الرغم من سذاجتها مفعمة بهذه الروح المحبة بين عرب تجمعهم أشياء كثيرة : «يابنت مصر ولبنان.. يا نجمة الأمة العربية.. خففتى اوجاع المرضان.. تحيا الشهامة المصرية.. شامى.. فلسطينى.. وعراقى.. وابن البلاد النيلية.. نسب صاير له زمان باقى.. وولاد عموم فى الجنسية.. وهلق بالفكر الراقى راح تصيروا وحدة عربية» !!

فى هذا الجو البهيج من الأخوة ونحن نرى علم مصر وعلم لبنان يتصدران المكان.. تقف اسمهان لتغنى «امتى حتعرف امتى انى بحبك إنت»، وكأنها توجهها ليوسف وهبى بالذات.. ايذانا لقصة الحب التى بدأت بينهما على جمرات العداوة والانتقام.. وفى حجرته تفاجأ فعلا، بأنه يضع صورتها إلى جانب مصحف أهدته له أمه.. فتتأكد أنه وقع فى حبها فعلا.. ولكنه يرجئ الاعتراف لها بسره الكبير إلى أن يعودا الى مصر، فتدرك أنها اوقعت به فعلا.. وآن القاتل على وشك الاعتراف..

الاعتراف

فى مصر تخبر محمود المليجى ابن عم زوجها القتيل أنور وجدى بهذا التقدم الذى احرزته خطتها، فالقاتل سيزورها الليلة ويعترف.. ولكن محمود المليجى من دون أن يخبرها، يتفق مع البوليس ومحققى النيابة على أن يتسللوا خلسة الى بيت

أسمهان لسماع القاتل وهو يعترف بجريمته ..

وفى «فلاش» - أى عودة الى الماضى - داخل «الفلاش» الأصلى الذى يشغل مساحة الفيلم كلها، يحكى يوسف وهبى لأسمهان قصته مع زوجها القتيل انور وجدى من البداية إلى النهاية.. فإذا به فيلم آخر من النوع الذى كان يعشقه يوسف وهبى.. فهو الشاب الصعيدى الذى صحب اخته - امينة شريف - من إحدى قرى المنيا لتعيش معه فى القاهرة.. فإذا بصديقه السافل أنور وجدى يغرر بها هى الأخرى كعادته، وبعدما يعتدى عليها يهجرها.. ومن دون أن يراعى أى اعتبارات للصداقة أو للأخلاق.. ولكنه يقع هذه المرة بين يدى من لا يرحم.. يوسف وهبى شخصيا.. الذى يدافع بالطبع عن شرف أخته الذى هو حسب مقولته الخالدة فى أفلام كثيرة : «زى عود الكبريت.. ما يولعش إلا مرة واحدة!» فيلتحم فى معركة ظريفة بالأيدى مع أنور وجدى، يكيل كل منهما اللكمات للاخر بحماسة شديدة.. ونكتشف أن ليوسف وهبى شعرا طويلا يتطاير على جبهته فى معاركه الشهيرة تماما مثلما هو حال شعر أنور وجدى، ويصبح شكل الأثنين ظريفا فعلاً قبل أن تنتهى المسألة الى التراجيديا الفاجعة، حين يخرج انور وجدى مسدسه فى اثناء التحامه بيوسف وهبى دفاعا عن نفسه، فتنطلق رصاصة فى قلب أنور وجدى وتودى به .

تروع اسمهان بالطبع من هذه الحقائق الفاجعة التى لم تكن تعرفها.. فتصف زوجها الراحل بادائها الركيك : «السافل» وتكتشف كم كانت مخدوعة فيه.. وكم كان عدوها هذا بريئا ومدفوعا لما فعل.. فتقع فى حبه على الفور.. ولكن محمود المليجى يفاجئها باقتحام الحجرة مع البوليس والنيابة التى سمعت اعترافات يوسف وهبى فتقبض عليه.. ويتصور بالطبع أنها هى التى دبرت كل شىء لتوقع به على الرغم من أنها تصرخ له باكية بأنها بريئة، ولم تستدع أحدا..

لحن لم يتم

تجرى بعد ذلك تفاصيل المحاكمة التى نتابعها فى مشهد «فوتو مونتاج» لمشاهد المحاكمة.. ومانشيتات الصحف: «البلاغ.. الدستور.. الدفاع» وكان مصر كلها لا شاغل لها الا قصة يوسف وهبى مع اسمهان.. وعندما تلعب هى دورا فى تبرئته يتأكد من أنها احبته فعلا وأخلصت له.. فيخرج من السجن ليتزوجها.. ولكن على

باب بيتها تصل جثتها وقد ماتت قبل الآوان.. فيصاب بالجنون، ويدخل المستشفى، ويعزف الكمان.. ونعود إلى نقطة البداية..

يسأله مدير المستشفى عن القطعة التى يعزفها فيقول له، بطريقة يوسف وهبى : «سهير.. لحن لم يتم» وهى فى الواقع : «اسمهان.. لحن لم يتم» .

– مجلة « فن » – السنة الثالثة – العدد ٤٣ – ٢٦ / ١١ / ١٩٩٠

أسماء كوميدية لامعة فى فيلم.. سخيف!
«حالة مراهقة».. سينما لن تبلغ سن الرشد!

فى فيلم **«حالة مراهقة»** يبدو لأول وهلة أن كل شروط النجاح متوافرة.. فالبطلة هى إلهام شاهين.. نجمة شابة صاعدة اثبتت خطوة خطوة إنها موهوبة فعلاً بكل المقاييس الشكلية والفنية.. ففى خمسة مشاهد فقط لعبتها فى فيلم **«أيام الغضب»** لدور الفتاة الريفية التى باعها أبوها، نتيجة الفقر إلى زواج وهمى لثرى عربى فى عمر أبيها مما أدى إلى الجنون.. اكدت إلهام شاهين أنها ممثلة جيدة. واستطاعت على الرغم من أنها لم تكن البطلة أن تفرض ظلال دورها القصير على كل الاخرين وعلى الفيلم كله بحيث استحقت فعلا أكثر من جائزة عن «أيام الغضب» فى مهرجان الاسكندرية ثم فى مهرجان دمشق وفى مهرجان مصرى محلى صارم جدا فى نتائجه التى يحترمها الجميع هو مهرجان «جمعية الفيلم»..

ثم لأن «حالة مراهقة» هو فيلم كوميدى - أو المفروض إنه كذلك - فقد كان البطلان أمام إلهام شاهين نجمين بارزين فى مجال الكوميديا ومن جيلين مختلفين: فؤاد المهندس ومحمد صبحى.. وكل منهما استطاع بمفرده أن ينتزع الضحكات أكثر من مرة..

ثم هناك عايدة رياض أيضاً وهى ممثلة أخرى صاعدة استطاعت أن تثبت خطواتها بنجاح من فيلم لفيلم.. فضلا عن كل ذلك هناك، إنتاج سخى بكل تأكيد لم يبخل بإنفاق شيء حتى فى مشاهد تم تصويرها فى قبرص دون أن تكون هناك ضرورة قوية لذلك..

ولكنى شخصيا لم استطع إن اضحك فى هذا الفيلم ربما لخلل فى أجهزة الاستقبال الكوميدى عندى أنا وليس لعيب فى الفيلم!

وعندما تجد نفسك أمام فتاة جميلة موهوبة مثل إلهام شاهين.. ونجم كوميدى مخضرم مثل فؤاد المهندس.. ثم نجم كوميدى شاب وشديد الحيوية مثل محمد صبحى.. وموضوع المفروض أنه «مغامرات كوميدى».. ثم لا تحس بأية سعادة أو إنبهار، فلا بد من أن هناك مشكلة.. إما فيك.. وإما فى الفيلم! فهل هى القصة مثلا التى قالوا فى العناوين إنها من تأليف فوزى عيد، وأنا لا أعرف من هو فوزى عيد هذا؟

لا يمكن أن يكون هذا سببا موضوعيا وعادلا بأى حال للإعجاب أو عدم الإعجاب بأى فيلم.. فالمفروض أن نستقبل العمل الفنى مستقلا فى حد ذاته عن معرفتنا أو عدم معرفتنا المسبقة بصانعيه.. وما المانع من أن تنفجر فجأة فى حياتنا الفنية موهبة شابة جادة لاسم مجهول قد يصبح له شأن كبير بعد ذلك؟

ثم أن المهم فى السينما ليس القصة ولكن السيناريو.. لأن «هملت» شكسبير نفسها يمكن أن تصبح فيلما سخيفا جدا فى يد كاتب سيناريو ضعيف أو غير موهوب.

مهرية ومراهق عجوز.. ومتخلف!

وهذه هى المشكلة فيما اعتقد فى **«حالة مراهقة»** أن السيناريو الذى كتبه فوزى عيد نفسه مع وصفى درويش.. هو سيناريو لا يعرف ما الذى يريد أن يقوله بالضبط.. وإنما هو يلف بك ويدور حول أشياء قديمة مكررة شاهدتها فى ألف فيلم من قبل.. حتى إنك لابد من أن تتساءل: ما الجديد الذى يحاول أن يضيفه هذا الفيلم بالضبط..؟ وما الذى أقنع إلهام شاهين أو فؤاد المهندس أو محمد صبحى فى «الورق» الذى قرأه – أى السيناريو – بالاقدام على هذه المغامرة السخيفة.. التى عندما وصلت إلى يدى المخرج سيد طنطاوى أيضا ونفذها.. تحولت إلى هذا الشيء السخيف الذى ليس كوميديا بالتأكيد! فإذا اعتبرها فيلم مغامرات وعصابات وتهريب.. فإن كل مافيه قديم وركيك و مكرر حفظناه عن ظهر قلب!

بل إن المشكلة الأخطر فى هذا الفيلم هى إنك لا تحب احدا من أبطاله ولا تتعاطف معه.. مع أن المفروض فى أفلام العصابات بالذات أن يكون هناك أخيار وأشرار.. وأن تتعاطف وتتحمس للأخيار بالطبع.. إلا إذا كنت شريرا أنت نفسك! ولكنك تكتشف فى «حالة مراهقة» أن البطلة إلهام شاهين شريرة.. لأنها فتاة غامضة

تعمل خارج مصر فى مهنة غامضة مع عصابة أكثر غموضا تكلفها بتهريب الماسة ثمينة من القاهرة إلى قبرص.. ثم تكتشف أن البطل الآخر فؤاد المهندس رجل أعمال كبير يملك شركة ضخمة.. ومع ذلك فهو يريد تهريب هذه الالماسة من القاهرة إلى روما.. لحساب «خواجة» غامض أيضاً سيمنحه مقابلا لها مبلغا كبيرا.. فلا تفهم هل فؤاد المهندس هذا تاجر الماس أم مهرب أم حرامى أم ماذا بالضبط! فضلا عن أنه رجل مراهق رغم عمره المديد ويتدلى أمام فتاة جميلة فى عمر ابنته.. فهل هذه هى «حالة المراهقة» المقصودة فى الفيلم رغم أن موضوعه كله لا علاقة له بالمراهقة؟

الشخصية الثالثة هى محمد صبحى الموظف الصغير فى شركة فؤاد المهندس.. وصحيح أنه شاب طيب وشريف.. ولكنه متخلف عقليا فيما يبدو بحيث يمكن أن يخدعه أى احد.. فتفقد تعاطفك معه على الفور هو الآخر.. لأنه لا أحد يمكن أن يحترم الأغبياء أو يتعاطف معهم!

وبينما يختار فؤاد المهندس هذا الموظف الغبى محمد صبحى لكى يكلفه بتهريب الماسة إلى روما.. فأنت لابد من أن تدهش جدا كيف يعهد رجل خبير كهذا.. لشاب متخلف عقليا كذاك.. بمهمة خطرة كهذه!

دروس مستفادة من فيلم هابط!

وقبل أن تبدأ المغامرة على أى حال يدخلك الفيلم فى متاهة أخرى بلا لزوم.. فعايدة رياض تحب أشرف سيف الذى هو شقيق محمد صبحى.. ولكنه شاب كاذب يدعى أنه مليونير وابن فؤاد المهندس المليونير.. وبلا أى سبب أيضا! وعندما تذهب الفتاة إلى الأب المزعوم يكتشف اللعبة ولكنه يقرر اللعب هو أيضاً على الفتاة المخدوعة على الرغم من إنها فى سن ابنته.. لماذا؟! لأن هناك مشهدا بعد ذلك بكثير يصحبها فيه هذا العجوز المراهق إلى قبرص – لا ادرى شخصيا كيف – وإلى حجرته فى الفندق أيضاً حيث ترقص له – أى عايدة رياض – فوق الفراش.. مع إنها تتصور أنه فعلا والد حبيبها الذى تريد أن يتزوجها.. ولنا أن نتصور فتاة تذهب مع والد حبيبها – الذى هو فى مقام أبيها – إلى قبرص لترقص له على سريره فى الفندق.. ولنا أن نتخيل بالتالى نوع التفكير الذى يسيطر على فيلم كهذا!

مسألة الالماسة المهربة التى تتصارع عليها العصابات.. مسألة قديمة ومستهلكة فى كل الأفلام.. لا يزيد هذه المرة سوى أن الفتاة الجميلة التى تكلفها العصابة

بالسفر إلى القاهرة لخداع الشاب المتخلف عقليا لتقنعه بالذهاب بالالماسة إلى قبرص حيث مقر العصابة.. بدلا من روما! والمذهل أن الشاب يقتنع.. فيذهب إلى قبرص فعلا حيث تصبح كل مهمته هى أن يحمى الالماسة من العصابة.. ولكن بعد أن نفهم بالطبع أن الفتاة الشريرة إلهام شاهين وقعت فى حبه.. فطهرها هذا الحب فجأة .. وتمردت على العصابة وساعدته على إنقاذ الالماسة والتغلب على كل الأشرار.. ولكن احدا لم ينقذ اعصابنا نحن من هذا السخف الذى يسخر من عقول الجميع.. صانعى الفيلم ومشاهديه معا.. وواضح أن احدا لم ينقذ فلوس المنتج أيضاً.. ولكنها دروس مفيدة لنا جميعا فى النهاية: للمنتج حتى لا يبدد فلوسه بعد ذلك فى أفلام كهذه.. ولنا نحن حتى لا نشاهدها.

- مجلة «فن» - السنة ٢ - العدد ٤٢ - ١٩٩٠/١١/٢٦.

«قلبى دليلى»
توابل أنور وجدى.. وصوت ليلى مراد

فى النسـخـة الوحـيـدة التى أصـبـحت مـتـاحـة من فـيلم **«قلبى دليلى»** - أحـد كلاسيكيات السينما المصرية التى لا تنسى - بدليل أن التلفزيون المصرى لا يملك غيرها ليعرضها.. نكتشف على الفور أن عناوين الفيلم «التيترات» ليست هى عناوينه الأصلية التى مازلنا نذكرها والتى صنعها مخرجه أنور وجدى..

وإنما هى عناوين أخرى معدة حديثا وبشكل ردئ جدا حتى فى الخطوط التى كتبت بها اسماء الفنانين فضلا عن أنها ناقصة.. فنحن لا نجد مثلا اسم كاتب السيناريو والحوار ولا المونتير ولا مصمم الديكور.

بل أن ما هو اخطر من ذلك أننا لا نقرأ أيضاً أهم ما كانت تحرص عليه هذه الأفلام الغنائية القديمة وهو اسم مؤلف وملحن كل أغنية.. وهى اخطاء لم يكن يقع فيها ابدا صانعو تلك الأفلام الذين كانوا يحرصون على كل التفاصيل.. ولذلك فسوف اعتمد فى معلوماتى عن «قلبى دليلى» على الذاكرة.. إنها ملاحظة شكلية تعني كارثة أخرى من الكوارث التى تعرض لها تراث السينما المصرية. وتفسيرها الوحيد أن ملكية شركة أفلام أنور وجدى منتج الفيلم - وهى شركة الأفلام المتحدة - قد انتقلت إلى من لاندرى من هو بالضبط.. وقد تكون ملكية «قلبى دليلى بالذات قد آلت إلى شخص ما اكتشف عيبا فنيا فى «العناوين» ثم لم يعثر على «النيجاتيف» الأصلى للفيلم ليطبع منه نسخة سليمة . فقام بتصوير هذه العناوين الجديدة وألحقها بالفيلم فجاءت ناقصة هذا النقص المخل. ثم عندما اشترى منه التلفزيون المصرى حق عرض الفيلم لم يجد سوى هذه النسخة المعيبة.. المخيف أن ما تعرض له **«قلبى دليلى»** تعرضت له عشرات وربما مئات من الأفلام المصرية من تلف وعيوب فنية

وضياع مشاهد وأحيانا فصول كاملة من هذا الفيلم أو ذاك.. بل لقد اختفت أفلام مهمة بالكامل من تاريخ السينما المصرية وإلى الابد بسبب فساد النيجاتيف أو ضياعه نهائيا خلال تصفية شركات الإنتاج القديمة أو بيعها وبالتالى انتقال ملكية أفلامها بين الورثة الذين باعوها «بالرطل» أو «بالاقة» لبعض الجهلاء الذين لم يدركوا قيمة ما بين أيديهم من اشرطة تصوروا أنها مجرد «كلام فارغ» لايسمن ولا يغنى من جوع. ويجب التخلص منها عند أول بائع «روبابكيا» يدور «بعربة يد» فى الشوارع.. وهذه مأساة طبيعية لسينما وقعت بين ايدى من لا علاقة لهم بالعلم ولا بالفن وفى غيبة «أرشيف قومى للفيلم» وغيبة مسؤولية أجهزة دولة متحضرة تعرف قيمة تراثها الفنى والثقافى كما تفعل كل دول العالم..

قلبى دليلى

هذه خواطر مؤسفة لابد من البدء بها ونحن نعاود رؤية عمل جميل مثل «قلبى دليلى» بعد ثلاث واربعين سنة من البهجة التى منحها لأجيال متعاقبة منذ اخرجه وانتجه ومثله انور وجدى عام ١٩٤٧ وكتب له السيناريو أيضا بطريقته المعروفة، ثم ترك الحوار الشيق الخفيف ليكتبه إبو السعود الإبيارى.. وفضلا عن «لؤلؤة» الفيلم والسينما الغنائية كلها ليلى مراد، فإن أنور وجدى وبطريقته المعروفة الشديدة الذكاء أيضاً، يحشد حوله وحولها كل عناصر النجاح المكنة: بشارة واكيم، شكوكو وإسماعيل ياسين، زوزو شكيب... ثم كل اشرار الشاشة الظرفاء: استفان روستى، فريد شوقى، سعيد أبو بكر، رياض القصبجى، عبد المنعم إسماعيل..

أما «فريق الخير» المعاون لأنور وجدى كضابط بوليس فيضم حسن فايق، الشاويش الحازم والذى لابأس أيضاً من أن يطلق ضحكته المجلجلة المعروفة، والشاويش الآخر مختار حسين بطل معارك الضرب، العملاق الذى يمكن أن يحسم أى معركة مع الأشرار بحمل أى عدد من الرجال والقائهم على طول ذراعيه.. ثم هناك بعد ذلك من أجل استكمال اقصى عناصر «الانبساط والفرفشة»، رقصة لنبوية مصطفى، وأغنية للمطرب عبد العزيز محمود الذى تسميه العناوين الجديدة «المطرب الشعبى» كما كان حينذاك بينما كان فى الواقع مطربا عاطفيا يغنى لحبيبته فى الأفلام التى لعب بطولتها بعد ذلك، ثم «المطرب اللبنانى محمد سلمان» الذى غزا الشاشة المصرية بلونه «الشامى» المحبب لفترة وقبل أن يتحول هو نفسه مخرجا بعد ذلك..

إن القيمة الأساسية «لقلبى دليلى» فضلا عن جماله وامتاعه الطفولى الذى لا ينتهى حتى الآن بأغانى ورقة ليلى مراد وسحرها الخاص، هى أن الفيلم نموذج مثالى لسينما أنور وجدى نفسه «كعبقرى شعبى» توصل إلى هذه الصيغة التجارية المحكمة جدا التى ترضى الجمهور المصرى وتحقق كل شروط السينما الناجحة بمفاهيم تلك الأيام، ومن دون أى سخف أو ابتذال فى الوقت نفسه، بحيث يمكن القول أنها كانت - بمقاييس وقتها - سينما راقية أيضاً.. وعناصر النجاح عند أنور وجدى فى كل أفلامه مؤلفا ومخرجا ومنتجا هى كالتالى: ليلى مراد أولا كنجمة اسطورية.. وهذا يعنى الغناء الجميل جدا، ويعنى بالتالى ومباشرة قصة الحب التقليدية بينها وبينه كثنائى يصدقه الجمهور لأنه يعرف أنهما زوجان فعلا.. ثم من الطبيعى أن ينبع من الغناء الطابع الاستعراضى للفيلم، وخلال إمكانات انتاجية سخية إلى اقصى حد، وحيث تزدحم الشاشة فعلا بعشرات الراقصات فى أزياء متنوعة مبتكرة وديكورات وحيل مبهرة.. وفضلا عن ليلى مراد - الصوت الاساسى - فى هذه الاستعراضات، فلا باس من تقديم كل أنواع الغناء المتاحة إلى جانبها: الكوميدى من شكوكو وإسماعيل ياسين، والشعبى أو «البلدى» من عبد العزيز محمود، ثم اللبنانى أو السورى من محمد سلمان حيث كان الغناء «الشامى جزءا اساسيا محببا جدا للمشاهد المصرى ولمع فيه نجوم كثيرون فى الأفلام المصرية.. فضلا عن «الكوميديا الشامية» أيضاً - لو صحت هذه التسمية - خلال بشارة واكيم ثم الياس مؤدب..

يدرك أنور وجدى بذكائه الخارق أن الاستعراضات الجماعية مهما كانت ضخامتها وبذخها، لا تغنى المشاهد المصرى عن الراقصة المنفردة، التى تملأ الشاشة وحدها بتفاصيل جسدها وهى تتمايل أمام الكاميرا فيما يسمى بالرقص «البلدى».. وفى «قلبى دليلى» يقدم لهؤلاء نبوية مصطفى.. فلا تبقى بعد ذلك إلا عصابة الأشرار التقليدية التى تحقق عنصر الصراع فى دراما واهية وطفولية من الأصل، لايجد أنور وجدى صعوبة فى تأليفها بنفسه كل مرة، وبما لا يتجاوز غالبا محاولة عرقلة قصة حبه لليلى مراد، التى تقع فى حبه من ناحيتها من أول نظرة وأيا كان وضعه الاجتماعى بالنسبة لها.. وسواء أكان ضابط البوليس الشهم، أو الطيار الساحر الوسيم، أو حتى عامل التليفون الفقير.. وعلى الرغم من كل مواقف سوء التفاهم، أو محاولات العصابة التقليدية لعرقلة حبه هذا لليلى مراد وحبها له.. فإنهما

لابد من أن يتزوجا فى النهاية!

«عصابات أنور وجدى الطريفة»

يمكن أن يقال أن أنور وجدى هو «اظرف» من ابتكر عصابة فى السينما المصرية! وواضح أن تعبير «أظرف» هذا لا علاقة له بمعقولية هذه العصابة أو وجودها أو عدم وجودها فى الواقع.. ولكنها العصابة السينمائية الظريفة الخاصة بأنور وجدى والتى وضع مواصفاتها وملامحها بنفسه، فأصبحت من «تقاليد» السينما المصرية الراسخة.. فهى أولا العصابة التى اتخذت لها مقرا فى «قبو» أو «بدرون» ما لا يمكن الوصول إليه إلا من بابا سرى، وهو اشبه بالمخزن الفسيح لمهملات ما لايدرى أحد كيف تجمعت معا ولا لماذا: اطارات عجلات السيارات المعلقة على الحائط مثلا.. ما الذى تفعله فى هذا المكان؟ ثم أكوام القش والبراميل الفارغة والزجاجات الدائرية المنتفخة التى كانت شائعة فى «الخمارات» واسمها «الفياسكا» لأن رجال العصابات لا بد من أن يكونوا سكرين بالطبع! وهناك بعض الحبال وإحيانا السلاسل الحديد المعلقة على الجدارت لاستخدامها عند الضرورة فى المعارك التى يخوضها بطل الفيلم غالبا مع أفراد العصابة!.

تلك هى ملامح الديكور الأساسى لقبو اللصوص تحت الأرض والذى يقود إليه بالطبع السلم الخشبى التقليدى الذى يتعارك عليه البطل مع «الحرامى» فيقع بأحدهما.. وهى مواصفات أيا كان قربها أو بعدها عن الواقع أصبحت راسخة فى اذهاننا عن العصابات فى السينما المصرية.. واعتقد أنها كانت ابتكارا خاصا لأنور وجدى، انتقل بعد ذلك إلى الأفلام الأخرى، وحتى الآن، وربما بلا أى تطوير ولكن ارتباطها بأنور وجدى تحقق أيضاً من اختياره لأشرار بعينهم فى أفلامه، هم غالبا استفان روستى هذا «التيب» المتفرد الفذ «للخواجة الحرامى ابن البلد» فى وقت واحد.. ثم مساعده «الشاب» فريد شوقى فى الوقت الذى كان ممثلا صغيرا لا يزال يرفع «حاجب الشر الإيسر».. وحولهما رياض القصبجي وعبد الحميد زكى وعبد المنعم إسماعيل.. وفى «قلبى دليلى» بالذات اضيف اليهم سعيد أبو بكر الذى سخروا من قبحه بتسميته «جميل».. والغريب أن هذه المجموعة التى انتقاها أنور وجدى بذكاء لتمثل عنصر الشر وأفرادها من ذوى الوجوه القاسية القبيحة، لم يكن ممكنا أبدا أن تكرهها على الرغم من ذلك، لإنك تدرك فى أعماقك أنهم طيبون بشكل ما،

وإنهم «حرامية غلابة» بشكل ما.. ربما لأن حجم الشر أو العنف نفسه فى أفلام تلك الأيام كان حجما محدودا جدا.. والشر نفسه كان ساذجا وبريئا وليس مباشرا أو ملموسا أو قاسيا كما اصبح الان.. وكل جريمة هذه العصابة مثلا التى دارت حولها كل أحداث «قلبى دليلى» هى التهريب، ولكنك لم تعرف ابدا تهريب ماذا بالضبط!.. وأنت تسمع دائما أن «البضاعة» وصلت أو ذهبت أو ضاعت فى حقيبة ما يدور حولها الصراع، ولكنك لا تعرف بالتحديد أى نوع من البضاعة.. فكلمة «المخدرات» نفسها لم ترد فى الفيلم ابدا، لان هذا لم يكن موضوعه.. وإنما هى مجرد مبرر لإدارة هذا الصراع بين البطل والبطلة العاشقين من ناحية والأشرار - هكذا كفكرة مطلقة - من ناحية أخرى.. وربما لأن الطابع الغنائى والكوميدى الممتع لأفلام ليلى مراد وأنور وجدى لم يكن يسمح بأكثر من هذا التلميح البعيد إلى عالم الشر من دون التوغل فيه فالعصابة فى النهاية مطلوبة فقط لتوفير عنصر الحركة والإثارة ولكى يضربها أنور وجدى فى المشهد الذى كان يتكرر فى كل أفلامه، حين يتهدل شعره الغزير على جبهته وهو يخوض المعارك من أجل الفوز بليلى مراد.. وربما كان هذا ما يضفى على عصابات أنور وجدى ، طابع الكوميديا الإنسانى الخفيف بحيث لا تصبح المسائل «جدية» جدا وابتداء من الشكل وهو الشكل الكاريكاتيرى الشائع عن «الحرامية» حتى فى الصحف، حيث لابد من أن يلبس «الحرامى» فانلة سوداء بياقة عالية.. وفى مشهد الحفل التنكرى فى الفيلم مثلا دخلت العصابة كلها لتخطف ليلى مراد وكل أفرادها يلبسون «فانلات مخططة» وعلى عيونهم أقنعة، وكأنهم يقولون للجميع «نحن الحرامية»!.

ليلى مراد وشنطة البضاعة!

العصابة فى «قلبى دليلى، تتخذ لها هذا القبو السرى المتصل «بقهوة عصفور» التى يملكها رياض القصبجى فى حى شعبى، حيث يصل عبد الحميد زكى مصابا برصاصة فى كتفه بعدما ضبطه البوليس وهو يهرب «البضاعة» من السويس نتيجة وشاية.. وعند إبلاغ رئيس العصابة «الكبير» إستفان روستى هذا الخبر السئ فى الكابارية الذى يسهر فيه مع حسناء ما، يدرك أن هذه الحسناء هى التى وشت بالعملية للبوليس فيقتلها على الفور، فى مشهد نسمعه بالصوت من دون أن نراه، لأن الهدف هنا ليس العنف فى ذاته كأفلام اليوم.. ويتفق إستفان روستى مع رجاله على

تكليف فتاة أخرى بالمهمة. ستكون علامتها المميزة إنها تلبس فستانا أبيض وتدير سلسلة فضية حول اصبعها..

فى القطار الذى تصل به هذه الفتاة.. تكون ليلى مراد عائدة من الاسكندرية إلى القاهرة حيث تكتشف أن متطوعى «الإسعاف» أو الهلال الأحمر يعانون مشكلة جمع التبرعات من الركاب البخلاء الذين لا يريدون التبرع بشىء، وهنا يكون المبرر المقنع لأن تتطوع ليلى مراد بالطواف بين ركاب القطار وتغنى أغنيتها الجميلة: «ادفع.. طلع.. أنت وهو وهو وهى.. إيدكم ياالله على النقدية.. دى الجمعيات الخيرية.. محتاجة لعطف وحنية!»..

على مستوى أخر نرى الضابط الشاب وحيد أفندى ورئيسه فى محافظة القاهرة منسى فهمى يكلفه بمتابعة عصابة التهريب «التى تسئ إلى سمعة مصر»، كما يكلفه بالقبض على الفتاة التى تحمل حقيبة «البضاعة» فى القطار قبل تسليمها للعصابة.. وعلى محطة القطار يلتقى الفريقان: العصابة وفريق البوليس.. فتدرك الفتاة المهربة إنها وقعت فى مأزق، وتلقى بالسلسلة الفضية فى صدر ليلى مراد البريئة التى تكون مصادفة ترتدى هى أيضا فستانا ابيض! ولكن الفيلم لسبب غامض، يجعلها تدير السلسلة حول اصبعها ، لمجرد أن تنطلق الأحداث كلها بعد ذلك من سوء التفاهم هذا.. فالعصابة وأنور وجدى معا، يطاردأها حتى بيتها فى الزمالك للحصول على حقيبة «البضاعة»! ودعك من العقل والمنطق وأنت تتابع مثل هذه الأحداث.. فأنور وجدى «يؤلفها» لك كأنك طفل تسمع حكايات جدتك قبل النوم... ولكنها حكايات ظريفة على أى حال عندما يرويها لك أنور وجدى وليلى مراد بالذات.. «ومن معهم» ! فالمهم بالنسبة لأنور وجدى أن يقتحم بيت ليلى مراد فى الزمالك بجسارة شديدة بحثا عن الحقيبة، بينما تتصور هى أنه يعاكسها عاطفيا، ويتصور أبوها الباشا – أو «البية» على الأقل – أنه شاب مجنون، فيصاب بالاكتئاب لمجرد أن تكون هناك فرصة لأن تضحك ابنته التى تغنى «على طول» وفى كل المواقف – أغنية «اضحك كركر اوعى تفكير»..

اعظم حفلة فى تاريخ السينما

بينما يوبخ استفان روستى أفراد عصابته على هرب البنت والبضاعة منهم فى المشهد التقليدى الذى يضرب فيه كل رئيس عصابة رجاله على «قفاهم» قائلا: «انتو

رجاله انتم».. تكون ليلى مراد لاهية مع شلة اصدقائها الذين يتفقون معها على اللقاء فى الحفل الساهر للجمعية الخيرية الذى تبرعت هى للغناء فيه..

هذا الحفل الساهر هو عصب الفيلم كله.. كل أطراف الصراع تلتقى فيه من أجل متابعة ليلى مراد وحقيبة البضاعة: العصابة كلها.. وأنور وجدى وأعوانه من رجال البوليس.. والكل متنكرون فى ملابس غريبة.. وهو من أقوى وأغنى مشاهد السينما المصرية كلها.. فأنور وجدى يستغله بعبقريته التجارية الفذة فى تطوير الأحداث من ناحية، وفى تقديم أكبر قدر من الفقرات الفنية التى تمتع المتفرج من ناحية أخرى.. على مستوى الأحداث تتأكد ليلى مراد من أن أنور وجدى يحبها فعلا وترحب فورا – وفى مشهد واحد – بان يتقدم لخطبتها من أبيها بشارة واكيم، وقبل حتى أن تعرف اسمه، أو طبيعة عمله الحقيقى.. ولكن لكى تكون هناك مشكلة ما تعقد قصة الحب موقتا، ولكى يتستر أنور وجدى على مهنته الحقيقية كضابط بوليس، ينتحل اسم صديقه عبد العزيز أحمد. الذى يكون مصادفة خطيبا لزوزو شكيب، التى تبوح لها ليلى مراد مصادفة أيضاً وعلى الرغم من إنها لم تتعرف إليها إلا فى هذا الحفل – بأن أنور وجدى – ولكن باسم خطيبها عبد العزيز أحمد – قد تقدم لخطبتها.. وهنا تفجر زوزو شكيب بالطبع غضبها فى وجه خطيبها الخائن الذى تقدم لخطبة فتاة أخرى! وهكذا تتوالى أحداث فرعية ودهاليز لا لزوم لها.. ولكن أنور وجدى الساحر يستخدمها لتعقيد الأمور ثم فكها ببساطة متناهية، بهدف التأكيد على أن كلا من ليلى مراد وهو شخصيا قد وقعا فى الحب فورا.. بحيث عندما ينتهى هذا الحفل الكبير الصاخب بخطف العصابة لليلى مراد، يكون لديه مبرر شخصى وعاطفى أخر للبحث عنها وانقاذها فيما يشبه مغامرت قصص الأطفال فعلا..

على مستوى الإمتاع الفنى، يحشد أنور وجدى فى هذا الحفل عدداً لا يمكن تصديقه من الممثلين والممثلات والكومبارس، كلها أنيقة.. والحفل تنكرى، وفيه قدر هائل من الأزياء من كل الأنواع والعصور.. والديكور فسيح جدا وفخم بما يعكس قدرات إنتاجية هائلة لا تبخل بشئ من أجل تقديم شىء متقن ومبهر.. وفى البداية يكون «الاورديفر» الفنى الذى يقدمه أنور وجدى لجمهوره، هو الثنائى الكوميدى الشعبى المحبوب شكوكو وإسماعيل ياسين فى ديالوج «لا إنت القرد».. ثم يستخدمهما أنور وجدى وباسميهما الحقيقيين فى عرقلة العصابة أيضاً!..

ثم تغنى ليلى مراد أغنيتها الخالدة «أنا قلبى دليلى» من تلحين محمد القصبجى،

الذى أرى وفى تقديرى الشخصى على الأقل إنها مع أغنية اسمها «ليالى الأنس» فى فيلم **«غرام وانتقام»** اجمل اغنيتين فى تاريخ الفيلم الغنائى المصرى على الإطلاق.. ليس من حيث سحر الصوت والاداء فقط، بل من حيث تقدم اللحن وتوزيعاته الموسيقية بالنسبة لوقته فى الأربعينيات أيضاً، وحيث يستخدم القصبجى الكورال والإيقاع العاطفى الراقص استخداما يبدو فى عام ١٩٤٧ سابقا تماما لكل مستويات الغناء والموسيقى والتوزيع حينذاك، وبما يقترب من المستوى العالمى.. وفى تقديرى أن أغنية «أنا قلبى دليلى» فى ذاتها فى حاجة إلى تحليل فنى كامل ومستقل يقوم به احد دارسى الموسيقى ونقادها المتخصصين، ومع ربطها بنوع الغناء الذى كان سائدا فى وقتها..

التليفون فى الزير وتوابل اخرى

لكن ما يعنينا هنا الآن ونحن بصدد فيلم وليس أغنية، هو أن أنور وجدى لم يكتف بهذه التحفة الغنائية الجميلة وما سبقها من ديالوج كوميدى بين شكوكو وإسماعيل ياسين، وإنما أراد أن يصيب مشاهده بالتخمة التى لا يمكن أن يشكو بعدها، فقدم له أيضاً موالا شاميا جميلا من محمد سلمان الذى تحيط به الراقصات.. ثم اعاد ليلى مراد أيضاً لتشاركه مواله الشامى نفسه مغنية:

«خدودك ورد ومفتح..

رويته من دما جلبى..»

ثم يجعلها بجبروته الذى بلا حدود تنفرد بأنور وجدى الذى وقعت فى حبه، لتغنى له فى الشرفة، وتحت ضوء القمر بعيداً عن الحفل الصاخب:

«أنا وردة ومفتحة.. أنا قلبى لسه خام.. لو حب يا هلترى.. تتحقق الأحلام..

والا يقاسى العذاب.. ويعيش على الأوهام»

هذه الكلمات الرقيقة من أين لنا بمثلها اليوم حتى إذا استعدنا ليلى مراد من جديد؟

بعد ذلك يكون هناك «الشوية بتوع أنور وجدى» .. عندما يريد أن يتشنج «ويقلبها جد».. وهى مشاهد كان يجب أن يلعبها ليكمل صورته كبطل مثالى عند جمهوره.. فهو يعترف لليلى بحبه، ولكن بهذه العبارات الفخمة الضخمة:

«أنا حيران بين خاطرين بيتخبطوا فى قلبى.. إحساس بالواجب المقدس اللى

اقسمت أنى أضحيله بحياتى، والثانى من تخوفى من إحساس غريب جاسس بأنه بيتغلغل فى صميم قلبى».. وقد تكون هذه العبارات هى اسخف ما فى الفيلم واشدها افتعالا.. ولكنها مع كل عناصر الجذب والإبهار الأخرى.. هى التى صنعت صورة أنور وجدى!

إنقاذ البطلة

تبقى بعد ذلك الأشياء الجادة – من وجهة نظر الجمهور – وهى القبض على العصابة وإنقاذ ليلى مراد من براثنها.. وهو الجزء الذى يحقق الإثارة والتوتر خلال المغامرة التى ينتصر فيها البطل.. وخلال بعض المفردات البوليسية الساذجة يتوصل البوليس إلى وكر العصابة عن طريق مراجعة تليفونها .. وهنا لا يمكن أن ننسى الحيلة العبقرية التى عاشت معنا حتى الآن: «التليفون فى الزير».. فالعصابة التى تخفى ليلى مراد فى القبو المعروف، تخفى التليفون أيضاًفى أحد «الازيار» الفارغة القديمة ولسبب لا نفهمه تماما، ما دام الجميع يعرفون مكانه ! ولكننا لا يمكن أن ننكر براعة أنور وجدى كمخرج فى صنع مشاهد توتر متقنة جدا لليلى مراد وهى تحاول أن تتسلل إلى هذا التليفون لتخبر أباها بمكان العصابة. ويصل البوليس بالفعل بقيادة أنور وجدى إلى «قهوة عصفور»، فى الليلة نفسها التى يتزوج فيها رياض القصبجى وحيث يقام للمناسبة حفلة يغنى فيها عبد العزيز محمود «يا قمر بنور يا سيد العرسان» وترافقه بالرقص نبوية مصطفى. ووسط كل هذا الصخب تبلغ جرأة أنور وجدى كمؤلف ومخرج، أن يجعل ليلى مراد، فى محاولة لكى تلفت نظر حبيبها إلى مكانها، تغنى من نافذة القبو: «يا اللى أنت حيران عليا.. أنا هنا جنبك!» فينصت لها الجميع مشدوهين بهذا الصوت الجميل.. ثم تتواصل أحداث الفيلم حيث يتسلل أنور وجدى إلى القبو ليضرب الجميع ويتهدل شعره على جبهته كما يريد قبل أن ينقذ البطلة التى سيسعد معها إلى الابد.

- مجلة «فن» – السنة ٣ – العدد ٤٣ – ١٩٩٠/١٢/٣.

«خاتم سليمان»
حتى الحلم بالثراء والسعادة.. ممنوع

إذا كانت ليلى مراد إحدى الظواهر الاسطورية القليلة جدا فى السينما العربية، فمن الطبيعى أن يكون لها معجبون أكثر على مستويات متعددة كما هى الحال فى «نظام النجوم» فى العالم كله.. وهو إعجاب لا يقتصر على الجمهور العادى أو العريض لأى نجم (أو نجمة) وأيا كان لونه أو مستواه.. وإنما قد يتحول بالمبالغة إما إلى الهوس المرضى حيث نسمع أحيانا عن «مجنون» هذه النجمة أو تلك، وهو نوع الإعجاب الذى لا يعنينا هنا.. وإما إلي نوع أرقى وأكثر موضوعية من الإعجاب العقلى – الذى لا يخلو من عاطفة فى الوقت نفسه – يدفع المعجب الواعى أو المثقف بطبعه إلى متابعة أعمال النجمة التى يحبها، ومحاولة رصدها وتحليلها فيما يجمع بين الإنبهار الشخصى والدراسة.. حتى لو لم يكن هذا المعجب ناقدا سينمائيا بالمعنى الدقيق، فإن مجرد خواطره أو انطباعاته الشخصية قد تثمر لنا فى النهاية عملا مفيدا يمكن أن يصبح مرجعا بشكل ما، ليس عن النجمة وحدها وإنما عن الظروف أو المراحل التى عملت خلالها.. وهو نوع من الدراسات شائع فى الكتابات الفنية فى أوروبا وأميركا حيث يمكن أن تجد كتابا أو مجموعة كتب عن أى مخرج أو نجم على قدر من الأهمية.. فى الوقت الذى تخلو فيه المكتبة العربية من هذا النوع من الكتابات الفنية عن شخصيات السينما العربية فى مصر إلا فى حالات نادرة يمكن حصرها على أصابع اليد الواحدة..

لقد كان جيلى كله معجبا بليلى مراد التى حين رأينا لها **«غزل البنات»** بالتحديد عام ١٩٤٩ ونحن اطفال أو مراهقون بالكاد، كانت اسطورتها قد اكتملت فعلا بحيث اختلطت فيها صورة الفنانة بصورة الانثى.. واذكر شخصيا أنها عندما كانت تغنى

فى هذا الفيلم «الحب جميل» على قيثارتها فى شرفة القصر بينما نجيب الريحانى مبهور وهو ينصت للأغنية فى الحديقة.. كنت اقع فى حب هذه الفتاة الجميلة الرقيقة التى تمثل كل ما كنا نحلم به فى المرأة، سواء أكانت ليلى مراد نفسها أم الشخصية التى تمثلها.. ولا أعتقد أن كثيرين كان حالهم افضل من حال نجيب الريحانى، هذا الكهل المسكين الذى أوقعه حظه العاثر أو السعيد فى براثن تلميذته الحسناء المدللة.

إلى هذا الحد كان قد بلغ التأثير العاطفى - وليس الفنى فقط - لليلى مراد.. وهو التأثير الذى لم يتوقف عند جيل الخمسينيات أو الستينيات وإنما أمتد حتى إلى شباب هذه الأيام الذين مازالوا يقعون فى عشق ليلى مراد الجميلة القديمة.. ولكن اكثرنا إعجابا بليلى مراد قد لا يخطر له أن هناك عاشقا أكثر جنونا منه، ومن حسن الحظ أنه حول هذا العشق إلى عمل مثمر: كتاب عن علاقته الشخصية بليلى مراد هو كتاب «رحلة حب مع ليلى مراد» للكاتب الفنان الراحل صلاح طنطاوى الذى يعتبر تجربة فريدة لم تتكرر، يرصد فيها الكاتب علاقته الشخصية بنجمة من خلال تسجيله لأفلامها كما رآها فى حينها.. والمدهش أن ما نسميه هنا «علاقة شخصية» لم يكن يتجاوز حب فتى صغير مراهق من أصول ريفية المفروض أن يستكمل دراسته فى الأزهر، لأفلام نجمة معينة، كانت كفيلة وحدها باخراجه من هذا العالم الريفى المغلق المقدر له إلى عوالم الفن الرحيبة.. فصلاح طنطاوى يسرد لنا قصة متابعته لأفلام ليلى مراد من دار سينما شعبية إلى آخرى فى أحياء القاهرة.. ثم محاولاته رؤية نجمته المفضلة شخصيا فى هذا العرض أو ذاك، حيث كان النجوم فى تلك الأيام يحضرون شخصيا عروض أفلامهم ويصحبونها من دار إلى دار بل ومن مدينة إلى أخرى من باب الترويج لها.. وهو يروى لحظات صغيرة حميمة شديدة الصدق والعذوبة «لمطاردة» هذا المثقف المراهق لنجمته اللامعة من أجل الحصول على توقيعها، أو على مجرد كلمة منها أو نظرة.. وأنفعالاته تجاه كل لحظة بالفرح أو الغضب، حينما تختلف أحيانا الصورة الخيالية الملائكية التى رسمناها جميعا يوما ما لنجومنا المفضلين مع واقعهم الحى حينما تراهم وجها لوجه أو تسمعهم، وعندما ينحسر عالمنا العذرى البرىء ويضيق حتى تصبح هذه النجمة الخيالية هى محوره كله، فنحزن أو نحبط أو تقفز قلوبنا بالسعادة.. ومن هنا يكتسب كتاب صلاح طنطاوى قيمته من أنه ليس أول كتاب يسجل هذه العلاقة الشخصية الحميمة بين معجب ونجمة فقط.. وإنما فى إنه الكتاب الوحيد أيضاً الذى يستخدم هذا المنهج

الشخصى فى الكتابة السينمائية - أو الكتابة عن السينما - فى مصر.. خصوصا عندما نشير مرة اخرى إلى ندرة هذا النوع من المؤلفات عن الشخصيات السينمائية عموما فى مصر سواء من النجوم أو المخرجين.. فضلا عن أن الكتاب كما قلت يكاد يكون «المرجع» الوحيد عن ليلى مراد - بكل ما تمثله من أهمية لنوع السينما التى كانت تقدمها المرحلة التى عملت فيها - وعلى الرغم من أن المؤلف هنا لم يكن ناقدا سينمائيا مطالبا بتناول أفلام ليلى مراد تناولا سينمائيا دقيقا بقدر ما كان يتحدث عن ليلى مراد نفسها،، إلا أن الكتاب يظل شديد الجمال والفائدة وفريد فى نوعه الذى لم يتكرر فعلا..

فصل عن الفيلم

فى الكتاب فصل كامل عن الفيلم الوحيد الذى أخرجه حسن رمزى لليلى مراد عام ١٩٤٧ يقول فيه: «مع نهاية عام ١٩٤٦ بدأت الصفحات الفنية فى الجرائد والمجلات تذيع خبر تعاقد المهندس الفنان المنتج حسن رمزى مع النجمة الذهبية ليلى مراد على بطولة فيلم **«خاتم سليمان»**. ولم تنس الأخبار فى كل مرة أن تكتب رقم الاجر الذى دفعه حسن رمزى إلى ليلى مراد: ١٢ ألف جنيه.. وكان مع الأخبار دائما صورة جميلة لليلى مراد تمثلها وهى تلبس فستانا من الحرير اللامع وتجلس فى وداعة تنظر إلى الكاميرا والجواهر تغطى اذنيها وذراعيها وصدرها..

«كانت ليلى مراد تبدو فى الصورة وكأنها إحدى أميرات البيت المالك.. وكان من الواضح أن هذه الصورة قد صورت خصيصا بتكليف من المنتج السعيد دعاية لفيلم «خاتم سليمان».. ثم عادت الصفحات الفنية تذيع اسم النجم الذى اختاره حسن رمزى ليشارك ليلى مراد بطولة الفيلم.. الممثل الكبير زكى رستم.. وتساءل الناس: «ايش جمع الشامى على المغربى»؟.. ما هى القصة التى يمكن أن تجمع بين زكى رستم وليلى مراد؟ وأخيرا ازيح الستار عن القصة عندما عرض فيلم «خاتم سليمان» أول مرة يوم الأثنين ١٧ شباط (فبراير) ١٩٤٧ بدار سينما رويال»..

واضح مدى الانبهار الشخصى للكاتب بليلى مراد التي يصف فستانها وجواهرها بل ومتابعته لأخبار أفلامها بالتواريخ ومبلغ الأجر - وكان ١٢ ألف جنيه رقما هائلا فى تلك الأيام وأعتقد أنه كان أعلى أجر لنجم لم يكن ينافسها فيه سوى فريد الأطرش- ولكن من دون أن يشغل الكاتب نفسه فى بقية الفصل إلا بتلخيص

قصة الفيلم ولكن حتى هذا النوع من المعلومات الأولية نفتقد إليه كثيرا ونحن نكتب الآن عن هذه الأفلام.. للنقص الخطير فى الكتابات عن شخصيات السينما المصرية المهمة وحيث كانت دائما – وما زالت – سينما بلا ذاكرة ولا أرشيف ولا وثائق ولا مراكز بحث ولا شيء فى الواقع أبداً

ليلى بين زكى رستم ويحيى شاهين..

أما «خاتم سليمان» نفسه الذى يقول كتاب صلاح طنطاوى أنه أثار دهشة الجميع عند اختيار زكى رستم بطلا له أمام ليلى مراد.. فهو يذكرنا بأفلام ليلى مراد السابقة له منذ أن ظهرت أول مرة عام ١٩٣٨ فى **«يحيا الحب»** أمام عبد الوهاب.. ليكون الأبطال أمامها بعد ذلك يوسف وهبى فى ثلاثة أفلام متتالية قبل أنور وجدى الذى شاركها أول بطولة فى **«ليلى فى الظلام»** عام ٤٤.. ثم إبراهيم حمودة فى **«شهداء الغرام»** فى العام نفسه وهو نسخة كمال سليم المصرية من «روميو وجولييت».. ثم يكشف لنا عام ١٩٤٥ أن أنور وجدى كان نجما كبيرا منتشرا فى معظم الأفلام، بينما كانت الممثلة المطربة الجديدة مازالت تتحسس خطواتها الأولى حيث تعود لتتقاسم ثانى بطولة لهما معا فى فيلم **«ليلى بنت الفقراء»** الذى كان توفقهما الشكلى والموضوعى فيه معا بداية لسلسلة من أجمل الأفلام لاشهر ثنائى فى السينما المصرية على الإطلاق.. ولكنها تقطع هذا التواصل عام ١٩٤٦ بمشاركتها أحمد سالم بطولة **«الماضى المجهول»**، قبل أن تعود إلى أنور وجدى فى **«ليلى بنت الأغنياء»** فى العام نفسه ليؤكد على التوافق الناجح بينهما أكثر.. وربما من هنا كانت الدهشة فى «خاتم سليمان» من التخلى عن هؤلاء الشبان الذين يلعبون أمام ليلى مراد دور العاشق الولهان.. ثم اختيار زكى رستم بالذات بطلا أمامها وهو الذى يبدو فى عمر أبيها.. بل أن هناك نصا واضحا فى حوار الفيلم على أنه تجاوز الستين.. ولكن فارق السن الكبير هذا كان هو نفسه محور موضوع الفيلم الذى يقوم على علاقة حب ليست متكافئة بين فتاة ورجل فى عمر أبيها تصور أنه يمكن أن يشتريها بثروته الطائلة.. وهو اختيار منطقى إذن.. بينما كان محور الصراع الآخر فى الفيلم هو حب ليلى مراد لشاب فى مثل سنها هو يحيى شاهين، الذى كان نجما شابا آنذاك يحاول أن يتسلل إلى أدوار البطولة..

ليلى مراد مدرسة شابة لا نراها أبدا فى أى مدرسة.. تلتقى مصادفة بيحيى

شاهين فى الاوتوبيس وهى فى طريقها لزيارة زميلتها وصديقتها الحميمة سميرة - الممثلة نعمات المليجى - المريضة فى بيتها.. ولأن الحب فى الأفلام المصرية يحدث «على أهون سبب» عادة، فإن ليلى تكتشف إنها نسيت نقودها فينقذ الموقف هذا الشاب المهذب محمود - يحيى شاهين - فيدفع ثمن تذكرة الأتوبيس! ويكون هذا الحدث العابر كافيا ليقع كل منهما فى حب الآخر.. خصوصا عندما تكتشف ليلى أن هذا الشاب نفسه هو بالمصادفة البحتة ابن خالة صديقتها سميرة، وأنه ذاهب إلى المسكن نفسه ليراها هو الآخر..

عندما تعود ليلى إلى بيتها فى الحى الشعبى نعلم أنها تعيش مع عمها تاجر العطارة الشرير سلامة»- عبد العزيز خليل - وزوجته التى هى بمثابة أمها - ثريا فخرى - ولكننا نكتشف فى الوقت نفسه عقدة الفيلم الاخطر، والتى تنطلق منها كل الأحداث بعد ذلك.. وهى أن زكى رستم أو «المعلم بيومى» الكهل الذى يعمل تاجرا أو صيادا - لا ندرى بالضبط - فى مركب شراعى ينتقل به بين القاهرة ودمياط أو رشيد.. يحب هذه الفتاة الجميلة الصغيرة التى هى فى عمر ابنته.. والتى يرقبها بهذا الشعور بالاشتهاء منذ طفولتها.. وحيث هو الصديق اللصيق بعمها سلامة هذا..

لكن الفتاة الخالية الذهن من كل شرور الحياة.. وببراءة ليلى مراد التقليدية. تعود من زيارة صديقتها سعيدة بحبها الوليد لهذا الشاب محمود.. وهنا ندخل مباشرة إلى عالم ليلى مراد الحقيقى: الورود والقيثارات والعصافير.. إنها تداعب عصفورها الصغير فى القفص والذى تسميه «بونبونى» أى قطعة الحلوى الصغيرة - وتسأله عما إذا كان سعيدا مثلها.. ولا يجيب العصفور بالطبع لأنه لم يكن قد وقع فى حب يحيى شاهين بعدما دفع له تذكرة الأوتوبيس!

يبدى العم عبد العزيز خليل تذمره لزوجته العجوز ثريا فخرى من خروج ليلى المتكرر. بينما تصادف هى فى الطريق زميلتها المدرسة سميرة مرة أخرى ولكن فى سيارة جديدة اشتراها ابن خالتها يحيى شاهين.. ويتحدث الثلاثة عن حفل المدرسة الذى لم نره فى الفيلم عندما عرضه التلفزيون، وتصورنا أنه يمكن أن يكون قد حذف ببساطة كالعادة، لأن أحد الرقباء أو الرقيبات المعجبات كان مزاجها فى الغالب متعكرا.. ولكننا ندهش حين يذكر صلاح طنطاوى فى كتابة أنه لم يشهد حفل المدرسة هذا عندما شاهد الفيلم أول مرة .. وهنا تكون تلك أول مرة فى فيلم لليلى

مراد يفلت فيها المخرج فرصة يمكن أن تغنى فيها.. وهم الذين يجعلونها تغنى فى الفرح وفى الحزن وبلا سبب!

رومانسيات ما قبل الجينز!

تنتهى النزهة فى السيارة الجديدة التى دعاها إليها يحيى شاهين، إلى إنفراده بها وهما سائران على الأقدام «لشم الهواء» فى مكان جميل على النيل حيث يدور بينهما هذا الحوار البرئ الجميل على الرغم من سذاجته بالنسبة لنا الآن فى عصر لم يعد يعترف بالرومانسيات والمشاعر..

إن يحيى شاهين يقول:

– أنا شايف أن القمر هنا أجمل منه فى أى حتة تانية.. جميل .. ساحر.. كله ابتسام وامل!

فتسألة ليلى مراد بدلال من تطلب المزيد:

– وايش عرفك أن القمر جميل.. مع أن تقاطيعه مش باينة؟

– تقاطيعه أنا شايفها كويس..

– ليه.. عينيك غير عيون الناس؟

– ابدا.. قلبى هو اللى غير قلوب الناس.. أنا عايش فى دنيا تانية كلها آمال وأحلام!

ترى.. إذا استخدام أحد شباب هذه الأيام هذه الكلمات الجميلة ليغازل بها فتاته لابسة «الجينز» وهما يتمشيان على شاطئ النيل، فهل يمكن أن تحس معانيها.. أم تطلب منه على الفور أن يبتعد بها عن النيل فورا ويأخذها إلى أقرب «ويمبى»؟

لكننى معجب شخصيا بهذا الحوار الساذج – ربما لأننى من جيل يحيى شاهين إلى حد أن انقل لكم منه هذه العبارات:

يقول يحيى شاهين.. «بيقولوا أن الجنة والنار فى الآخرة بس.. مع أنى شايفهم فى الدنيا.. اليوم اللى ما بشوفكيش فيه.. يبقى نار.. والحتة اللى بتقعدى فيها معايا.. تبقى جنة!»

فتقول ليلى مراد: «عارف يا محمود.. أنا حاسة إننا روح واحدة عايشة فى جسدين.. من كتر السعادة اللى أنا فيها خايفة على حبنا من الأيام!».

وعلى خيرة الله يتقدم محمود لخطبة ليلى.. ولكن عمها يراوغه فيؤجل الإجابة إلى

اسبوعين.. بينما تكون المناسبة قد حانت لكى تغني ليلى مراد أولى أغانيها وهى تكاد تطير فرحا:

«مش قادرة اصدق.. كل اللى أنا شايفاه وسامعاه..
مش قادرة اصدق.. إن حبيبى حعيش وياه!

أغانى لكل المناسبات!

الغناء ممكن جدا فى الفيلم أيا كان المكان وايا كانت المناسبة.. ولا يحاول المخرج عند تقديم أى أغنية أن يبرر أو يخلق لها الظروف المناسبة بما يتلاءم مع الواقع..

الإنسان فى الفيلم المصرى يغنى بجرأة شديدة وعلى الملأ كلما «كبس عليه» الغناء.. فلا يهم المكان ولا الناس.. وليلى مراد تغنى هذه الأغنية مثلا فى حجرتها وهى تنتقل فيها من ركن إلى ركن آخر ومن دون أن تعبأ أبدا بالجيران أو حتى بعمها وزوجته اللذين يقيمان معها فى الشقة نفسها..

كل هذه المستحيلات الغريبة أصبحت سهلة ومنطقية على حناجر جميلة من عبد الوهاب إلى ليلى مراد حتى لم يعد أحد يسأل عنها.. وصحيح أن منطق الفيلم الغنائى يسمح بها.. ولكنها - وحتى بعدما اصبحت السينما مهنتى - مازالت تدهشنى حتى الآن !

العجوز وخاتم سليمان!

نترك هذه الملاحظة جانبا ونعود إلى زكى رستم لنجده على ظهر مركب شراعى عائد به من رشيد إلى روض الفرج وقد قضى سبعة أيام فى البحر.. ! ولنا أن نتخيل كيف كان «النقل البحرى» فى تلك الأيام! ثم هو يشكو لوعة حبه لليلى لمساعده منصور الذى يمثله مختار عثمان.. وهو ممثل قديم كان له طابع خاص متأرجح بين الكوميديا والتراجيديا من دون أن ينجح فى أيهما لأنه كان واضح التصنع والافتعال.. وهو يلعب هنا دور «السنيد» التقليدى أو الناصح أو المستشار لزكى رستم، وفى محاولة مستميتة لصنع نوع من الابتسامة فى فيلم قاس بطبعه.. ولذلك فهو كثير الترديد للأمثال الشعبية التى يصبح احدها مفتاحا للفيلم كله بعد ذلك.. حين يحاول التخفيف من لوعة زكى رستم - المعلم بيومى - فى حبه لفتاة تصغره بكثير بأن يرشده إلى وسيلة كسب حبها بالمال باستخدام هذا المثل الانتهازي

الغريب: «نجمة فى السما.. ايش أو صلنى إليها.. قال شخشخ لها بالدهب.. تنزل لك برجليها..!

على الرغم من أن منصور يصارح المعلم بيومى بأنه تجاوز الستين، إلا أنه ينصحه بإغراء عم الفتاة البخيل الطماع.. وفجأة ووسط هذا الحوار المهم جدا دراميا.. ولمجرد أن المخرج حسن رمزى وجد نفسه يصور مركبا شراعيا تمخر عباب النيل.. فإنه يجعل احد «المراكبية» يغنى بحماسة إحدى أغانى العمل النادرة فى الفيلم المصرى ! والمستوحاة هذه المرة من إحدى اهازيج العمل الشهيرة عند سيد درويش:

شد الحزام على وسطك وامسك ايدى فى إيدك.. كلها يوم والا اتنين وحيعدلها سيدك..»

عملا بنصيحة منصور يذهب بيومى ليخطب ليلى من عمها العطار الجشع سالم.. فيرفضه رفضا مهينا يجعله يعود إلى بيته حزينا مقهورا يغمغم لنفسه: «أنا بتمنى يكون عندى مال الدنيا بحالها علشان ارمية تحت رجلين الرجل ده وأنول ليلى».. وإذا بأمنيته هذه تتحقق وكان أبواب السماء كانت مفتوحة فى اللحظة نفسها: ويخرج الفيلم فورا وبلا أى تمهيد من هذه المشكلة الواقعية المألوفة إلى عالم الاسطورة المتوارثة فى وجدان البسطاء عن حلم العثور على خاتم سليمان الكفيل بتحقيق كل الأمنيات.. إن منصور مشغول بتنظيف سمكة ما يعدها للطهى عندما يعثر فى بطنها على خاتم.. ثم لسبب غامض يعطيه ببساطة «لمعلمه» أو رئيسه في العمل بيومى.. مع أن الخاتم من حقه شرعا وقانونا لأنه هو الذى عثر عليه.. وهو تصرف غريب من رجل فقير لا يفسر إلا أن البطل فى الفيلم هو زكى رستم وليس مختار عثمان الذى كان عليه - بتعليمات من المخرج طبعا - أن يتنازل عن الخاتم طواعيه لسيدة الواقع فى حب ليلى مراد ويريد إغراءها بالمال.. فكيف كان يمكن أن يصبح مسار الفيلم لو أن مختار عثمان هو الذى احتفظ بخاتم سليمان لنفسه؟

الذى يحدث بالفعل أن زكى رستم لا يكاد يضع الخاتم فى اصبعه ويدعكه بقطعة من ثيابه حتى يظهر له «الجنى الأسود» خادم الخاتم، بحيلة سينمائية ركيكة هى الظهور المفاجىء مع تغيير نسب الأحجام بالنسبة لوضع الممثل من الكاميرا بحيث يبدو عملاقا.. والجن يظهر طبعا لزكى رستم وحده ويعلمه بحقه فى طلب أى شىء ما عدا ثلاث أشياء لن يبوح له بها إلا فى حينها.. وبعدما يتأكد التابع مختار عثمان من

وجود العفريت خادم الخاتم فعلا، يكون غريبا أن أول ما يطلبه من العفريت بعد ذلك هو «حتة بنت رقاصة كده على نوقك!».. فتظهر الراقصة فعلا وتقدم رقصة عاجلة.. فنفهم أن هذا طلب المخرج شخصياً وليس مختار عثمان!!

تنقلب أحوال المعلم بيومى أو زكى رستم انقلابا كاملا مفاجئا على النحو الذى لابد من أن نتوقعه.. فخاتم سليمان يحقق له فورا كل ما يحلم به من اجل الوصول إلى قلب ليلى.. فهو يصبح فى غمضة عين حسنى باشا السعيد الذى يحيا فى قصر فخم ويملك كل ما تشتهى الأنفس.. ولكنه يظل على حبه القديم لليلى.. وطبيعى عندما يستدعى عمها بالتليفون ليقابله بشخصيته الجديدة ليخطبها منه مقابل مهر خمسة الاف جنيه.. أن يوافق العم فوراً.. ولكن ليلى نفسها ترفض لأنها تحب محمود الشاب الفقير، وهى تقول غاضبة طبعا أن الفلوس لا تهمها.. وإنما ما يهمها هو «الرجل اللى يقدر يسعدنى».. فيفحمها عمها الجشع بهذا السؤال المنطقى:

– ومين يقدر يسعدك أكثر من راجل باشا زى ده.. ماله ما يتعدش.. وكلمته ما تتردش!؟

فلا تجد ليلى مراد جوابا سوى هذه العبارة البلهاء «المال مش هو كل حاجة فى الدنيا!».. وهى عبارة لعلنا نلاحظ أنها تكررت كثيرا فى السينما المصرية..

تقاوم ليلى هذا الزواج الصفقة وتصر على الزواج من حبيبها الشاب.. ثم لا تكاد تخلو بنفسها حتى تغنى ! ولكن باكية هذه المرة، وكأنها تشكو عمها إلى السماء:

«ياظالم العشاق ويلك من المظلوم..

ليه تجنى ع المشتاق وتبيته محروم؟»

عندما يسمع محمود الشاب الفقير بما حدث يذهب إلى العم الجشع الذى يعلنه بوقاحة أنه يخل بإتفاقه السابق معه.. وسوف يزوج ليلى من الباشا الثرى.. فيقول يحيى شاهين هذه العبارة الفخمة بأدائه المتألم المعهود، الأكثر فخامة:

– يعنى رجحت كفته فى ميزان الدهب؟!

وهنا يدخل الفيلم أكثر فى منطقة التخاريف!

اعتنر العفريت ولم يحرق قلب ليلى!

أن ليلى التى تقع طريحة الفراش، تفاجأ بحنان غريب من عمها القاسى الذى يقدم لها دواء سحريا من صنع يديه يغير حالها على الفور.. فإذا بعينيها تبرقان

وهى تنصت لكل أوامر العم، فتقبل على الفور الزواج من حسنى باشا السعيد وتنسى تماما حبها لمحمود.. وصحيح أن العم «عطار» بلدى متواضع ولكن اختراعه السحرى هذا الذى يفقد الإنسان ارادته ويحول حتى عواطفه إلى النقيض كان كفيلا بمنحه جائزة نوبل..

تتزوج ليلى من الباشا فعلا فى حفل باذخ وهى مسلوبة الإرادة تماما إلى أن ينتهى مفعول الدواء السحرى على فراش الزوجية بالضبط ! فتفيق قبل أن تدخل الفاس فى الرأس، وتدرك فداحة ما وقعت فيه وتتذكر فجأة أنها تحب محمود وتكره الباشا. وتتكرر مرة أخرى القصة التى يولع الفيلم المصرى بتقديمها فى تلذذ مريب: الزوجة التى - لسبب ما يختلف من فيلم إلى فيلم - تمنع نفسها عن زوجها فى الفراش ليلة وليلتين وشهرا.. والزوج مستسلم لا ادرى كيف!

فى هذه الأثناء يكون محمود قد تحطم طبعا بعد غدر ليلى به فترك البلد كلها وسافر لا ندرى إلى أين. ولكننا نسمع بعد ذلك أنه يجهز لاختراع خطر يحقق له المجد والشهرة والمال لينتقم من غدر ليلى به.. بينما تعاودها هى ذكرى حبه فتذهب إلى مكان لقائهما الرومانسى على شاطئ النيل وترى وجهه يترقرق على الماء وهو يعاتبها بغضب:

- نسيتى كلامك؟.. إحنا روح واحدة عايشة فى جسدين؟

- فإذا بها ترد عليه بأغنية حزينة على فور :

«حبيبى جانى بيسال ليه هجرته ليه ونسيته ليه..

موش عارفة مالى جرالى إيه.. موش قادرة حتى ارد عيه! »

يحاول بيومى الذى أصبح حسنى باشا السعيد أن يسترضيها بأى شكل.. ويجثو تحت قدميها راجيا حبها، ملوحا بالمال والسعادة.. وتستجيب له فعلا لبعض الوقت ومقابل بعض المكاسب الساذجة.. ففى مشهد «فوتومونتاج» نراه يشترى لها بعض الفساتين والأحذية ويصحبها لبعض الحفلات.. ولكنها مصادفة ترى صورة حبيبها محمود تحت خبر عودته واختراعه الخطر.. فتستعيد حبها له على الفور وتغنى فى حديقة القصر فى سعادة طاغية:

«ياقلبى اصحى.. اصحى ياقلبى..

حبيب الروح هنا جنبى..»

الغريب أن الباشا شخصيا يسمعها وهو جالس فى القصر فلا يدهش لأن زوجته

اصيبت بالجنون فرفعت عقيرتها بالغناء فى الحديقة ويمكن أن يسمعها الجيران!

ولكن الصدام الحتمى يحدث بالطبع حين يكتشف الزوج أن زوجته على الرغم من كل ما انفقه عليها مازالت متعلقة بحبيبها القديم.. فيدعك خاتم سليمان فى اصبعه ويستدعى العفريت طالبا منه هذا المطلب الغريب:

- «احرق لى قلب ليلى!»

فيعتذر العفريت بأن هذه هى أحدى الأمنيات الثلاث التى لا يستطيع أن يحققها له.. وفى قمة غضبه وثورته يقرر زكى رستم أن يصبح شريرا فجأة: «أنا من النهاردة حكون شخصا آخر.. حنتقم لشرفى لكرامتى!»

فى مشهد للزوجين فى قطار ما نكتشف إنهما فى طريقهما إلى لبنان.. فنتذكر الطريق البرى القديم «لقطار الشرق السريع» الذى كان يمكن أن يحملك من القاهرة إلى دمشق عبر سيناء قبل الاحتلال الصهيونى.. ولكن زكى رستم لا يصحب ليلى مراد إلى لبنان طبعا.. وإنما يسجنها فى قبو مخيف تحت قصره ليعذبها وقد كشف لها أول مرة عن سر خاتم سليمان «أقوى قوة فى العالم» والذى يمكنه من صنع أى شئ.. وتغنى له أغنية حزينة تشكو فيها من الظلم:

«ويلك من الله يا قاسى يااللى ساجنى...»

ويسند هو ظهره إلى حائط المغارة متألما حتى تنتهى الأغنية ويدخل الفيلم فى سراديب التخبط وتفكك الخيوط وعدم ترابطها بين الواقع والسحر.. فزكى رستم يدبر حريقا فى المصنع الذى يعمل به يحيى شاهين ويتهمه بتدبيره فى قضية كبيرة.. فيقبض عليه ويحبسه فى «برج» فى حديقة القصر كما يحدث فى أفلام دراكولا! وبينما تنقذه الخادمة ويذهب لإنقاذ حبيبته ليلى مراد.. يكون العم الشرير قد قتل رجلا كلفه بقتل زكى رستم ولم يفعل.. فتلفق التهمة ليحيى شاهين ويصدر عليه الحكم بالإعدام.. وهكذا تخاريف ما بعدها تخاريف تفقد الفيلم كل مصداقيته حتى فى إطاره الأسطورى.. إلى أن يفيق زكى رستم بكل طاقة الشر والإنتقام التى بثتها فى قلبه قوة الخاتم عندما يوبخه سكرتيره وتابعه مختار عثمان الذى مازال يمثل ضميره القديم النقى.. فيلقى عليه هذا الدرس الخلقى الموجه لجمهور الصالة أساسا:

- «أنت عايز تهرب من ضميرك.. مستحيل.. أنت كفرت بنعمة الله.. افتكرت إنك بخاتم سليمان إنك اله تقدر تتصرف زى ما أنت عايز.. أما كنت فقير كان الكل بيحبوك.. دلوقتى الكل بيكرهوك!»

الفقر والجدعنة!

يعود زكى إلى صوابه ويستدعى الجن خادم الخاتم طالبا منه طرد الأشباح التى تحاكمه: «أنقذنى من نفسى.. ريحنى من ضميرى..»

ويجيبه الخادم: ما اقدرش.. ده تانى شىء ما اقدرش أحققه لك!

ثم عندما يطلب منه أن يعيد له صحته.. يؤكد له الجن أن الأشياء الثلاثة المستحيلة هى «سعادة القلب.. وراحة الضمير.. وصحة البدن».. فيكتشف زكى رستم زيف اسطورة خاتم سليمان.. ويصرخ فى الجن: «كنت فاكرك مصدر السعادة.. أنت سببت لى الشقا.. مش عايزك!».. ثم يطوح بالخاتم بعيدا عن اصبعه.. وفجأة يعود إلى حالته الأولى عندما كان المعلم بيومى التاجر الفقير.. ويهتف تابعه مختار عثمان فرحا: «الحمد لله على الفقر والجدهنة!»

أعتقد أن هذه كانت حكمة الفيلم كله.. وهى الحكمة التى كانت السينما المصرية حريصة على ترسيخها فى ذهن المشاهد فى معظم أفلامها: أن الفقر مع السعادة والصحة وما يسمى راحة البال، أفضل من أى طموح أو رغبة فى الرخاء أو التقدم.. وأن القناعة كنزاً يفنى.. وإن على الإنسان أن يرضى بما قسم الله له.. فلا يحلم.. ولا يطمح إلى شئ.. ولا يعترض!

ويكشف لنا كتاب صلاح طنطاوى عن حقيقة مثيرة حول فيلم «خاتم سليمان».. فلقد كانت نهايته الأصلية أن يعى زكى رستم هذا الدرس.. فيفيق ليجد نفسه فى المركب الشراعى ويكتشف أن أحداث الفيلم كله كانت مجرد حلم أو كابوس فظيع.. وعرض الفيلم فعلا لبضعة أيام بهذه النهاية التى هاجمها النقاد هجوما عنيفا.. فقام المخرج حسن رمزى بالغاء مشهد الحلم وتصوير نهاية جديدة لبعض «مانشيتات» الصحف التى تعلن عن براءة يحيى شاهين من تهمة القتل بعدما استيقظ ضمير زكى رستم فاعترف بكل أخطائه.. فأصبح ممكنا أن يتزوج يحيى شاهين ليلى مراد.. لإن كل أحزان الناس فى السينما المصرية.. لابد من آن تنتهى «بزفة»..

- مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٤٥ - ١٠/١٢/١٩٩٠.

«الإمبراطور»

الجديد فعلا فى فيلم «الإمبراطور» هو مخرجه الجديد طارق العريان الذى سمعت أنه شاب لم يتجاوز السادسة والعشرين عائد بعد دراسة السينما فى أمريكا.. وهى مسألة لا تعنى الكثير ولا القليل فى ذاتها بل أصبحت على العكس تدعو إلى التوجس.. فكل يوم يعلن شاب جديد ـ من باب إرهابنا ـ أنه.. خلاص.. عاد بعد أن درس السينما فى أمريكا وسوف يكسر الدنيا ويوقف كل واحد عند حده.. ثم بعد فيلم أو فيلمين نكتشف أنه مجرد أكذوبة جديدة من أكاذيب السينما المصرية.. وأنه لا يمكن أن يكون درس السينما إلا فى «شبين القناطر» .. ومعروف طبعا أنه لا يوجد معهد سينما فى شبين القناطر.. بل ولا حتى دار سينما يتفرج فيها الناس على هذا الإختراع !.. وتجاربنا السابقة مع الذين يعودون إلينا بين وقت وآخر ليعلنوا أنهم درسوا السينما فى أمريكا.. تقول إنهم لابد درسوها فعلا فى محطة مترو أنفاق.. نيويورك.. أو وهم يحملون البطاريات للزبائن كبلاسيرات فى سينما درجة ثالثة فى حى بروكلين.. وأنا شخصيا درست السينما الأمريكية جيدا فى سينما لوكس فى عماد الدين !

ولا يدرك هؤلاء الشباب أنه لا يعنينا فى الواقع أن يكون هذا المخرج الجديد أو ذاك قد درس السينما فى لندن أو نيويورك.. فكل ما يعنينا هو مستوى عمله نفسه وما نراه منه على الشاشة.. فهو الدليل الوحيد على موهبته وإبداعه وما يريد تقديمه للناس وقيمة هذا الذى يقدمه.. وأفضل أساتذة الإخراج فى مصر لم يدرسوا السينما أصلا إلا فى الاستوديوهات نفسها ومن خلال خبرة الكاميرا .

ولكن طارق العريان فى أول أفلامه «الإمبراطور» يثبت عمليا وعلى الشاشة أنه

درس السينما ويفهمها ويستخدمها جيدا.. وشهادة تخرجه هى فيلمه نفسه.. فهو مخرج متمكن فعلا بل وجرئ فى تجربته الأولى حين يختار موضوعا سبق تقديمه عدة مرات.. ولكن سيطرته التكنيكية واضحة على موضوعه رغم ذلك وفى محاولة لأن يكون له أسلوب خاص أيضا وهى مسألة صعبة جداً بالنسبة لأى مخرج جديد ..

وهى تزداد صعوبة بالطبع مع موضوع تم تقديمه من قبل. لأن المشاهد سوف يتساءل : لقد رأيت هذا الموضوع من قبل.. فما الذى يمكن أن يضيفه هذا المخرج ؟ والإضافة فى «**الإمبراطور**» هى طارق العريان نفسه كمكسب جديد للسينما الشابة.. وأتحدث هنا عن السن فقط بالطبع وليس عن الإتجاه.. فأسلوبه عقلانى رصين أولا.. وواضح أنه يحب أن يتقن عمله ويتأمله.. وليس لديه مراهقة وازدحام وتشوش الأفلام الأولى ولا استعراضاتها واداعاءاتها.. وإنما لديه حس جمالى عال بالصورة كتكوين وحركة كاميرا وزوايا وحركة ممثل.. ثم قدرة على تحقيق «الجو».. وهى مسألة صعبة جدا حتى بالنسبة لمخرجين قدامى.. وطبيعى أن يكون لكل موضوع ولكل «جو» إيقاعه الخاص.. ورغم أن الإيقاع فى «الإمبراطور» محسوب بدقة وتعقل رغم أن المفروض أنه فيلم عصابات وإثارة.. إلا أن هذا التعقل أدى أحياناً إلى بعض البطء والترهل.. فهناك مساحات واسعة من بعض المشاهد يمكن حذفها.. خصوصا وأسلوب طارق العريان يميل إلى «اللقطة - المشهد» أو اللقطة الطويلة.. ولكن الخطر هنا أنها يمكن أن تصبح مملة ما لم تقدم حدثا جديدا.. مثل اللقطة الطويلة لأحمد زكى وهو يفاجئ أخاه عبد الله محمود فى شقته الجديدة ويجلس على أريكة ليتأمله طويلا قبل أن يبدأ بينهما أى حوار.. وهى ليست مسئولية المونتير عادل منير بقدر ما هو أسلوب مخرج متأثر بوضوح بإيقاع كوبولا فى «**الأب الروحى**» وبرايان دى بالما فى «***الوجه المجروح***» *الذى قدمته السينما الأمريكية مرتين والسينما المصرية مرة* قريبة فى «**الفتى الشرير**» لمحمد عبد العزيز .

وهنا نصل إلى أن دراسة طارق العريان للسينما الأمريكية التى هى ميزته هى فى نفس الوقت عيبه على الأقل فى فيلمه الأول الذى نرجو أن يتخلص منه بمزيد من الخبرة والعمل.. ففى وسعك أن تتأثر بالسينما الأمريكية كما تشاء لأنها سينما قوية فعلا ولكن ليس لتتبع مفرداتها بالضرورة حتى فى فيلم مصرى وواقع مصرى لابد أنه مختلف.. وهذا الاختلاف لابد أن يفرض أداء وإيقاعا وممارسات مصرية لها سخونة وعفوية خاصة.. فلست أرى شخصيا مثلا أى قيمة هائلة للفيلم الأمريكى

«الوجـه المجـروح» تبـرر نقله مـرتين إلى فـيلم مـصـرى.. فلو كـان هناك هذا المبـرر الموضـوعى أو الفنى القوي فلا يمكن الاحتـفـاظ بنفس الجـو والإيقـاع وحـتى الأداء العقلانى الهادئ «الخواجاتى».. ولكننا لاحظنا مثلا أن أحمد زكى نفسه رغم براعة أدائه ونقلاته الواثقة من تعبير قوى إلى إنفعال أقوى.. يمثل وفى خلفية رأسه أداء آل باتشينو بنفس حركته البطيئة ونظرته الحزينة ومشيته المتثاقلة.. وهنا قد يكون أحمد زكى وطارق العريان معجبين بأداء آل باتشينو - وكلنا كذلك - ولكن طبيعة الشخصية نفسـها عندمـا ننقلها إلى مصـر تفرض تغيرات فى السلوك والأداء شئنا أم أبينا.. وليس من حقى كممثل أن أؤدى دورا لمزاجى الخاص.. ولأن تاجر الهيروين الكبير الذى يحـتكر إدخـاله إلى مـصـر لا يمكن أن يدير عـمله الخطير بنفس طريقـة رئيس عـصـابة فى مـيـامى الأمـريكيـة.. ولأن نشـأة المجـرم والمهرب فى الفيلم الأمـريكى مختلفة.. فهو مهاجر كوبى من نظام كاسترو إلى شـواطىء فلوريدا يعيش فى ظروف بشعة لابد أن تؤدى به إلى عالم الجريمة.. بينما ظروف أحمد زكى فى «الإمبراطور» مـختلفة.. فـهو قـادم من الأعمـاق السحيقة لمجتمع الهامش فى القـاهرة بدأ كلص صـغير وقرر بشـراسـة وشـجـاعة أن يصـعد إلى القمـة.. ومن الطبيـعى أن تكون صراعاته مع الوحوش الأكبر منه مختلفة وفيها نكهة «بلدى» وليست بهذه «الشياكة» خصوصا أن أصله «الصايع» الحراق لا يسمح بهذا ..

ويعيدنا هذا إلى التساؤل عن ضرورة اختيار هذا الموضـوع أصلا.. فلماذا «الوجه المجروح» مع أن عالم الجريمة والمخدرات المحلى حافل بقصص أقوى وأكثر واقعية.. كان يمكن لكاتب السيناريو البـارع فايز غالى أن يصنع منها فيلما مـصريا أقوى وأكثر مصـداقـية بل وإثارة أيضا.. وصـحـيح أنه اسـتـخـدم كل براعـتـه فى مـحـاولة إضـفـاء الطابـع المصـرى على مـوضـوع لا نحس أنه اخـتـاره بإرادته بل لمجـرد أن المخرج مـعجب به.. وصـحـيح أنه اسـتـخـدم كل عناصـر الصـنعة المحبـوكة والمثـيرة تجـاريا ولكن فى فيلم محـترم وبلا تنازلات.. وأن الحـوار اللاذع الحـراق كان متـميزا تمامـا.. ولكنه فى محـاولته لإنقاذ «مـصرية الفيلم».. أوقـع نفسـه والفيلم كله فى مـأزق «مانشيتات» الصحف عن أحداث ١٨ و ١٩ يناير ٧٧.. لأنه هو الذى أوحى للمشاهد بتناول أو تفسـير سيـاسى لقصـة صعود وهبوط مجرم شـاب طموح ينتقم من عالم الأقويـاء الذين سحـقوه طويلا.. ولكن هذا التمـهيد المجـانى - بمعنى أنه لم تكن له علاقة بعد ذلك بالفيلم نفسـه - لم يفسر فقط تلك الأحداث على أنها كانت مـجرد

مؤامرة نهب وتخريب قام بها بعض «الحرامية الصغار» ولم يكن هذا صحيحا على الإطلاق ـ وإنما أوحى أيضا بأن هناك تفسيرا «مصريا» جديدا لقصة «الوجه المجروح» ولقصة صعود وهبوط الإمبراطون أحمد زكى مرتبطا بأحداث ١٨ و١٩ يناير.. ثم إذا بالفيلم ينغلق تماما بعد ذلك فى قصر أحمد زكى الأشبه بالقلعة وصراعاته إما مع العصابات الأخرى وإما مع زوجته رغدة.. بحيث لم نخرج إلى الشارع مرة واحدة ولم نشاهد البشر العاديين على الإطلاق.. وصحيح أن السيناريو يشير من بعيد إلى التغيرات الإجتماعية والاقتصادية التى تلت عام ٧٧ والتى كان لابد أن تصحبها ظاهرة الهيروين التى بدأت تنتشر منذ عام ٨٠ بالتحديد وبعد أن فتحت الحدود مع إسرائيل التى كانت المورد الرئيسى للهيروين لتدمير الشباب المصرى.. بل إن الفيلم يشير إلى ذلك بشجاعة ووعى من خلال شخصية «إلياهو».. ولكن هناك عدة مشاكل تنشأ من هذا التفسير القومى الواعى نفسه.. أولاها أن البطل متواطئ مع هذا كله متورط فيه ضد بلده بحيث لا يمكن أن أتعاطف مع أى قضية له.. وثانيها أن هذا كله لا يصلنى إلا من خلال بعض جمل الحوار العابرة.. وثالثها أننا لا نرى هذه التغيرات الإجتماعية التى أدت إلى إنتشار ظاهرة الإدمان.. ولا من خلال أزمات اقتصادية ونفسية ما.. ولا من خلال البشر العاديين كمجموعة شباب ضائع ومحبط تحيط مثلاً بعبد الله محمود شقيق المهرب الكبير.. فهو الشاب الوحيد الذى رأيناه فى الفيلم والذى سقط لأسباب فردية تخصه وحده لأنه أراد أن يكرر نجاح وثراء أخيه.. ولأن الفيلم كله حصر نفسه فقط فى قصر أحمد زكى والمحيطين به وبعد أن أوحى للجميع أنه سيتحدث عن مرحلة سياسية كاملة ..

ومن هنا أعود إلى التأكيد على أن الإضافة هنا هى مخرج جديد متمكن.. وتصوير جميل وممتاز من سعيد شيمى ومحمود عبد السميع، لا أدرى كيف صنعا هذا التوافق الفاهم المنسجم فى اللون والإضاءة خاصة فى مشاهد الليل وبانوراما المدينة من قمة المقطم.. ثم هناك موسيقى جديد موهوب ومختلف هو ياسر عبد الرحمن لولا الإسراف أحيانا فى إستخدام الموسيقى حتى تحولت أحياناً إلى ضجيج بسبب خطأ «المكساج» مثلا بعدم خفض الموسيقى لكى نسمع الحوار.. ورغم أن «الوجه المجروح» هو أصلا فيلم مصنوع لرجل فلقد استطاعت رغدة أن تقدم دورها الثانى القوى بعد **«كابوريا»** التي تثبت فيه أنها ليست وجها جميلاً فقط بل ممثلة مكتملة استطاعت أن تواجه التحدى الصعب أمام ممثل قوى وفى مشاهد



لقطة من فيلم «الامبراطور» - إخراج طارق العريان

وإنفعـالات «ذروة» إجتـازتهـا بمهـارة حتي وهـى ترقص أطول من اللازم ولكن ليست هذه مسئوليتها طبعا.. والمكسب الجديد الآخر فى هذا الفيلم هو محمود حميدة الذى ومن أول مرة يفرض نفسه حتى أمام أحمد زكى بحضوره القوى وجاذبيته الخاصة وتلقائيته مع الكاميرا التى أرجو ألا تكون مقصورة على هذا الفيلم !

- مجلة «كل الناس» - ١٦ / ١٢ / ١٩٩٠.

« أنت حبيبى »
كوميديا جميلة ووحيدة ليوسف شاهين

إذا كان لكل مخرج كبير أسلوب أو مدرسة أو نوع من السينما يهتم به ويقدم خلاله رؤيته *للحياة وللسينما*، فهذه بديهية.. والمخرجون غير الموهوبين فقط أو المخرجون المتوسطو الموهبة هم الذين يقفزون من نوع إلى نوع آخر من التراجيديا إلى الكوميديا الى البوليسى بالسهولة نفسها التى يغيرون بها جواربهم كل صباح، بحج أنهم يجربون كل الأنواع ويتركون لأنفسهم الحرية فى اختيار الموضوع والأسلوب كل مرة.وهم يخفون بذلك حيرتهم فى خيار فهم محدد لوظيفة السينما من زاوية محددة أيا كانت.. فحتى لو كانت هذه الوظيفة هى حبس أنفاس المشاهد بموضوعات بوليسية مثيرة مثل هيتشكوك.. فهذه نوعية من السينما تستحق الإحترام مهما اتفقنا أو اختلفنا معها.. لأن الفنان فى هذه الحال يحب ويبدع فى سينما يميل إليها أكثر ويمكن أن يضيف اليها حتى يصبح علما فيها واستاذا مثل هيتشكوك، أو مثل ستيفن سبيلبيرج من الجيل الحالى، فى نوعية أفلام المغامرة والحركة حيث يعتبره البعض عبقريا فيها.. لأنه لا يوجد مخرج فى الواقع يجيد كل الأنواع حتى بالمفهوم الحرفى البحت، إلا إذا كان مدعيا أو نصابا.. لأن فقدان الأسلوب أو الشخصية أو الرؤية الواضحة والمحددة للسينما، هى نقص فى الموهبة وفى فهم العالم والسينما نفسها، يغطيه المخرج بالقفز من نوعية إلى أخرى. ولكن من دون أن يعنى هذا بالطبع جمود الفنان وتحجره وحبس نفسه فى قالب واحد.. لأن هذا قد يؤدى إلي تكلس أو «قولبة» أدواته الفنية وعدم تجديدها وإطلاقها بين وقت وآخر إلى تجربة مغامرة جديدة مختلفة قد تطلق دماء جديدة حارة تلهمه حين

يعود إلى لونه الأصلى الذى يجيده أكثر...

نلاحظ مثلا أن صلاح أبو سيف كان يخرج بين الوقت والآخر من أسلوبه الواقعى الشعبى الذى اشتهر به وأصبح علما فيه، ليقدم نوعا من الأفلام العاطفية أو الرومانسية فى سلسلة أفلامه عن قصص احسان عبد القدوس مثلا التى لم يكن النقاد يرحبون بها كثيرا.. ليس لأنه اساء تقديمها، وإنما حاول أن يسبح فيها خارج المياه التى يعرفها ويجيد الغوص فيها.. وكان صلاح أبو سيف يرد على هذا «الاتهام» الذى وجهته له شخصيا ذات يوم، بأن هذه الموضوعات «العاطفية» تعكس أيضا الكثير عن الواقع وظروفه حتى لو كانت تتحدث عن علاقة حب بين شاب وفتاة.. وهذا صحيح بالطبع إلى حد كبير.. ولكن ما كان يدفع مخرجا كبيرا مثل صلاح أبو سيف فى تقديرى إلى إخراج فيلم مثل **«الوسادة الخالية»** مثلا عن قصة حب عبد الحليم حافظ ولبنى عبد العزيز.. لم تكن تجربة إخراج فيلم غنائى ناعم لمطرب كبير فقط وإنما تجديد أدواته الفنية كمخرج فى أسلوب مختلف بالتأكيد عن أسلوبه الواقعى الصارم الذى التزم به..

ثم هناك عنصر التحدى أيضا الذى لابد من أن يغرى كل فنان فى لحظة ما إلى أن يجرب ما يصنعه غيره، فربما اجاده هو ايضا واثبت تفوقه فيه حتى على الذين «احتكروه» وهذا طموح فنى مشروع ولا يمكن رفضه.. بشرط أن يثبت الفنان بالطبع أنه كان محقا عندما أقتحم هذا المجال المختلف واضاف الجديد الذى يبرر المغامرة..

ما حدث لصلاح أبو سيف، حدث ليوسف شاهين، حينما جرب بعض النوعيات التى كانت مختلفة عن أسلوبه المميز الذى فرض به نفسه منذ **«بابا أمين»** و**«ابن النيل»** و**«المهرج الكبير»** و**«صراع فى الوادى»** و**«صراع فى الميناء»**.. فله مغامرات غريبة مثل «شيطان الصحراء» وفيلمان غنائيان مثلا مع فريد الأطرش وشادية هما **«ودعت حبك»** و**«أنت حبيبى»** اللذان اخرجهما عام ١٩٥٦ و ١٩٥٧.. وقبل أن يتحول مرة أخرى إلى نوعه المفضل فى تحفته التى لا تنسى **«باب الحديد»** فى العام التالى مباشرة ١٩٥٨ ..

يوسف شاهين.. هل صنع جديدا لفريد وشادية ؟

يبدو غريبا بالتأكيد أن يخرج يوسف شاهين فيلما لفريد الأطرش وشادية وكل منهما على قمة الغناء.. واللون الذى يمكن أن يجمعهما معا فى قصة حب خفيفة

تميل الى الطابع الكوميدى بحيث يجذب المشاهد.. وهو ليس طابع يوسف شاهين بالتأكيد، حتى لو استطاع صنعه مرة، ولكن المدهش أن يصنعه يوسف شاهين مرتين! ومع الثنائى نفسه! فيبدو أن **«ودعت حبك»** الذى كان يضم أحمد رمزى ـ أحد نجوم يوسف شاهين المفضلين حينذاك ـ قد نجح إلى حد إغراء المجموعة نفسها بتكرار التجربة مرة أخرى فى **«أنت حبيبى»**. ولكن بجرأة أكثر إلى اقتحام مجال الفيلم الكوميدى.. فبدلا من أحمد رمزى يستعين يوسف شاهين إلى جانب فريد الأطرش وشادية بعبد السلام النابلسى وزينات صدقى، وهما نجمان «للكوميديا الصريحة» لو صح هنا التعبير.. فضلا عن اسناد شخصيات كوميدية لممثلين لم يكونوا معروفين بذلك مثل هند رستم، التى كانت معروفة أكثر كرمز من رموز الأنوثة الطاغية فى السينما المصرية، قد نتوقع أن يوظفها كوميديا مخرج مثل فطين عبد الوهاب مثلا، ولكن ليس يوسف شاهين بالتأكيد، الذى لا نستطيع أن نقول أنه صنع جديدا بتقديم بطليه الأساسيين فريد الأطرش وشادية فى اطار كوميدى.. لأنهما قد تفوقا فى هذا المجال بالفعل فى أفلامهما الأولى المعروفة والتى ربما كانت أجمل أفلامهما على الإطلاق .

نموذج للكوميديا الراقية !

لكن المدهش أكثر من كل هذه العناصر هو استعانة يوسف شاهين بأبو السعود الأبيارى بالذات الذى كان من أخصب مؤلفى السيناريو والحوار فى الكوميديا السينمائية المصرية، وربما حتي الآن. فلقد كان يبدو وحتى «انت حبيبى» عام ١٩٥٧، أن لهذا الكاتب ولهذا المخرج طريقين مختلفين تماما ولا يمكن أن يلتقيا على الاطلاق.. وعلى الرغم من أن تجربة عمل يوسف شاهين مع أبو السعود الأبيارى لم تتكرر بعد ذلك، إلا أنها تركت لنا نموذجا مثاليا نادرا للكوميديا شديدة الجاذبية والرقى، جمعت بين طرافة وخفة دم وشعبية أبو السعود الأبيارى وابتكاراته الضاحكة التى لا تبارى فى صنع الموقف والعبارة الكوميدية اللاذعة.. وبراعة يوسف شاهين التكنيكية الفائقة فى التوصل إلى الصيغة السينمائية المتقدمة كعادته فى كل أفلامه منذ البداية، ولكن بما يناسب كوميديا قد تصل إلى حد «الفارس» فى بعض المواقف.. بل لعلنى أقول ايضا أن موضوع وأسلوب أبو السعود الأدياري استطاع أن يفرض نفسه فى «انت حبيبى» على أسلوب يوسف شاهين.. فخلصه من بعض

«التزيدات» فى التكنيك، وربما بعض الحذلقة التي كان يلجأ اليها احيانا لفرض تكنيكه سينمائيا على حاجات الموضوع، فأصبح أكثر تدفقا وطبيعية وبساطة.. وربما اضفى عليه ايضا بعضا من شعبية أبو السعود الأبيارى.. ولكن مع الاحتفاظ بإحكام وتقدم «صنعة» يوسف شاهين نفسها.. فكنا نحن المستفيدون الوحيدون من هذا اللقاء الوحيد بين هذين العبقريين ـ كل فى مجاله ـ حين تركا لنا هذا النموذج القابل لتدريس الكوميديا السينمائية الراقية .

لابد أولا من أن نشير إلى بعض العناصر الفنية الأخرى المميزة فى فيلم «أنت حبيبى» وأولها التصوير المتقن لأحمد خورشيد، الذى كان أحد أفضل مصورى السينما المصرية، لولا ظروف حياته الخاصة التى اعتقد أنها اثرت كثيرا على ما كان ممكنا أن يبدعه هذا الفنان.. والذى نرى فى هذا الفيلم نموذجا لبراعته فى استخدام جماليات الأبيض والأسود. ثم هناك المونتاج، الذى اشترك فيه سعيد الشيخ وحسين عفيفى والذى حقق للفيلم الايقاع المتدفق السلس المناسب للفيلم الكوميدى.. فضلا عن القيمة الأساسية فى فيلم لفريد الأطرش وشادية لكلمات الأغانى..

وهنا لابد من أن نشير أيضا إلى الدور المهم الذى لعبه ايضا فتحى قورة أحد «عباقرة الظل» فى السينما المصرية، بمعنى أن أحدا لم يلتفت إلى براعة هذا الفنان الذى كتب عددا هائلا من أغانى السينما، التى على الرغم من خفتها الظاهرة، كانت قادرة على التعبير عن أجمل المعانى بأبسط الكلمات وأكثرها حكما وتركيزا، وفضلا عن الصياغة الكوميدية اللاذعة، والتى هى عنصر مهم جدا فى الفيلم الغنائى الكوميدى، التى كان أبرع من يكتبها فى ذلك الحين فتحى قورة وأبو السعود الأبيارى نفسه كانت السيناريو والحوار.. ولكن مما يدهشنا أن يمر من «تحت انف» يوسف شاهين، ما كتب من عناوين الفيلم من أن الموسيقى والألحان من صنع فريد الأطرش بينما موسيقى الفيلم كلها من مقطوعات أجنبية واضحة، وكان بعضها شائعا ومكررا فى أفلام تلك الفترة.. والغريب أن عبارة «الموسيقى والألحان» هذه كانت شائعة ايضا فى كل أفلام فريد الاطرش.. مع أنه لم يؤلف ـ فى تقديرى ـ أى موسيقى خاصة لأى فيلم.. لأن موسيقى الأفلام فن خاص ومستقل تمام عن تلحين الأغانى لا اعتقد أن فريد الأطرش مارسه اصلا.. وإنما ما كان يحدث غالبا هو أن يقوم موزع موسيقى متخصص مثل أندريه رايدر مثلا بتوزيع «تيمة» معينة أو أكثر

من أحدى أغاني الفيلم ويحولها إلى ما يسمى «بالموسيقى التصويرية»، وهذا لا يجعلها طبعا من تأليف فريد الأطرش بالمعني العلمى الدقيق.. والأمين ايضا .

فريد الاطرش كوميديان من الطراز الأول

يبدأ «أنت حبيبى» بمشهد «افان تيتر» (أو ما قبل العناوين) شديد الطرافة والذكاء، شاب يجرى هاربا فى شوارع وسط القاهرة والناس يطاردونه كأنه مجنون وإلى حد استدعاء «سيارة النجدة» للقبض عليه.. فإذا به فريد الأطرش هاربا من محاولة تزويجه بالقوة.. إلى أن يصل أبوه سراج منير ليلتقطه من بين ايدى رجال الشرطة لكى يقوده مرغما إلي حفل زواجه، بينما الشاب يصرخ فى الشارع بأنه لا يريد الزواج، بل ويرجو الشرطة أن تقبض عليه وتضعه فى السجن أو حتى فى مستشفى المجانين وهما «ارحم من الزواج !» .

من هذه البداية الطريفة الغريبة ندرك على الفور أننا أمام فيلم كوميدى.. ثم نكتشف مرة أخرى - وبعد سلسلة من أفلامه الأولى - أن فريد الأطرش كان ممثلا كوميديا من الطراز الأول فضلا عن كونه مطربا كبيرا .. وفى تقديرى أنه لو كان قد واصل نوع الأداء الكوميدى الذى قدمه فى أفلامه الجميلة مع سامية جمال.. لكان أفضل له بكثير من أفلام الفواجع التي قدمها بعد ذلك حينما قرر أن يصبح ممثلا «جادا» فى موضوعات كبيرة لأن المفهوم المتخلف الذى كان شائعا لدى الكثيرين هو أن التمثيل الكوميدى ليس «جادا»، وأن الموضوعات الخفيفة ليست «كبيرة»، وأن الفنان بالتالى لا يكون محترما إلا اذا اصبح نسخة من يوسف وهبى أو زكى رستم.. وهى مفاهيم خاطئة كلها بالطبع! ولكن فى حال فريد الأطرش بالذات يضاف اليها ولعه الشخصى - لأسباب حياتية أو نفسانية - بتقديم نفسه فى صورة الضحية المظلومة التى تثير الأشفاق.. وربما كان من الأسباب ايضا، ميل المشاهد الشرقى نفسه إلى قصص الفواجع والميلودرامات الباكية التى يصبح فيها البطل مضطهدا من الأقدار، ومعذبا ممزقا لا يقدر على المقاومة إلا بالبكاء أو الغناء.. وهى تركيبة سياسية حضارية قبل أن تكون فنية ! .

المدهش أن التى يرفض فريد الأطرش الزواج بها ولو دخل السجن، هى شادية.. ابنة عمه الجميلة الظريفة التى ترفض من جانبها هى الأخرى وبكل عنف أن تتزوج قريبها هذا لأنها تحب شخصا آخر هو «سمسم» الذى تزيد ضحكاتنا طبعا عندما

نكتشف فيما بعد أنه المتعجرف المفلس الظريف عبد السلام النابلسي..

من هنا جدة وغرابة وطرافة موضوع «انت حبيبى» المختلف تمام عن أى فيلم آخر.. فبينما تقوم كل أفلامنا على قصة حب فتى لفتاة يحاول الجميع عرقلتها.. تنطلق الأحداث هنا من قصة معكوسة تماما.. فالفتى والفتاة يكرهان بعضهما لأن كلا منهما مرتبط بحبيب آخر.. فريد الأطرش عاشق للراقصة نانا أو هند رستم.. وشادية أو «ياسمينة» تحب عبد السلام النابلسى الذى يتصور أنه مليونير.. لأنه يبحث عن البترول فى قطعة أرض ما.. وعلى الرغم من أن البترول لم يظهر بعد، إلا أنه يجيب بثقة عندما يسأله أحد : «حيطلع» !

زواج صورى بين شادية وفريد !

الضغوط الغريبة وغير المألوفة التى يتعرض لها هذان الشابان هذه المرة.. هى أصرار العائلة على تزويجهما على الرغم من كل هذه الكراهية.. فسراج منير والد فريد الطرش يكره جدا شقيقه عبد العزيز أحمد والد شادية.. وهناك خلافات خطرة حول ميراث والدهما ـ جد الشابين ـ الذى تقضى وصيته بأن يفوزا بملبلغ مائة الف جنيه ـ وكان مبلغا خياليا بالطبع عام ١٩٥٧ ـ بشرط أن يتزوجا، لذلك فالوالدان يستميتان من أجل اتمام هذه الزيجة بأى شكل.. وعندما تفشل محاولات شادية وفريد الأطرش للتهرب من الزواج.. يتفقان فى النهاية على الزواج الصورى الذى يستمر شهرا واحدا حتى يحين موعد استلام الثروة.. ثم ينفصلان بعد ذلك..

هنا نجد انفسنا أمام موقف مدهش جدا ومبتكر : زوجان مرتبطان بزواج صورى من أجل المصلحة وهما لا يطيقان بعضهما.. ولكنهما مضطران للإحتمال مدة شهر .. وبكل المفارقات الكوميدية التى يمكن أن تنشأ عن موقف كهذا.. والتى تذكرنا باجواء فطين عبد الوهاب مع شادية ايضا فى «الزوجة رقم ١٣» مثلا.. ولكن مع فاروق أن رشدى أباظة فى هذا الفيلم كان يحب شادية فعلا ولكنها هى التى تؤدبه بمنع نفسها عنه.. بينما فريد الاطرش هنا لا يطيق شادية بالقدر نفسه الذى لا تطيقه هى.. وطبيعى بالتالى حدوث اسطورة «امتناع الفراش» التى تحدثنا عنها أكثر من مرة، والتى تكررت فى أفلام كثيرة.. حيث يعيش الزوج مع الزوجة تحت سقف واحد من دون معاشرة.. كيف؟ لا أحد يدرى؟ ولكن التعبير الذكى عن هذه العلاقة الجبرية الشاذة يجئ كأفضل ما يكون فى الأغنية الظريفة التى يتبادل فيها

فريد الأطرش وشادية مشاعر الكراهية.. وهى أول أغنية فى السينما المصرية «للحب المعكوس».. بمعنى أن يعرض فيها كل طرف كراهيته للآخر ! وربما كانت «يا سلام على حبى وحبك» هى الأغنية الوحيدة ايضا من هذا النوع.. وحيث يبرع فتحى قورة إلى اقصى حد صوغ حوار غنائى طريف بين شادية وفريد يعبر كل منهما عن المصائب التى هبطت عليه من ارتباطه بالآخر.. بل وتمنيات كل منهما بأن يختفى الآخر من الوجود .

مع ذلك وكجزء من طقوس الزواج يسافر الزوجان إلى أسوان لقضاء شهر العسل حيث يصمم فريد على اصطحاب صديقه عبد المنعم ابراهيم، الذى لا ندرى ما هى وظيفته فى الفيلم أو فى هذه العائلة بالضبط.. إلا أن يكون صديق البطل أو «السنيد» التقليدى الذى يضيف عنصرا كوميديا إلى فيلم لم يكن محتاجا إلى ذلك.. بينما تصحبهم فى القطار نفسه الراقصة «نانا» أو هند رستم التى لا تريد أن يفلت هذا الشاب الثرى فريد الاطراش من براثنها على الرغم من أنه افهمها أن زواجه من شادية هو زواج وهمى.. وبعد طرائف مفتعلة نجد الثلاثة ـ فريد وهند وعبد المنعم إبراهيم ـ فى عربة الدرجة الثالث وسط الصعايدة، لمجرد أن يغنى فريد أغنية صعيدية ترقص على أنغامها ايضا هند رستم بجسدها المثير وسط صعايدة قطار أسوان المبهورين بما يحدث بينهم فجأة من رقص وغناء.. ولا ينسى يوسف شاهين كعادته التركيز على وجه لشاب نوبى اسمر من الوجوه التى يحب دائما أن يبرزها فى لقطات خاطفة فى أفلامه، وحيث يبدو مفتونا بالوجوه السمراء، كالخادمة النوبية التى كانت تظهر فى أفلامه الأولى .

فى الفندق الذى يقيم فيه الجميع فى أسوان تتوافر الفرصة لأبو السعود الأبيارى لنسج بعض المواقف الكوميدية، فشادية تشترك فى عرض ازياء من دون مناسبة، فتكيد لها هند رستم بأن تنزع عنها فستانها أمام الجميع.. فترد لها شادية الصفعة فى حفل عيد ميلادها حين تضع لها ٥٩ شمعة في الطورطة ويسود الهرج والمرج بين الجميع.. ثم هناك مشهد الغداء فى حديقة الفندق حيث يطلب فريد الأطرش «الشوربة» بينما يطلب عبد المنعم ابراهيم «الاسباكيتى» ثم يتبادل الاثنان الموائد، فيقدم الجرسون الأسمر سيد سليمان طلب هذا الى ذاك، حتى يصيبه الجنون.. وهو مشهد كلاسيكى فى السينما الكوميدية.. ثم تتصاعد مواقف سوء فهم أكثر عندما يصل عبد السلام النابلسى أيضا الى فندق أسوان ليفاجأ بخطيبته شادية وقد

تزوجت، وهنا تقدم شادية زوجها لخطيبها والعكس بالعكس.. ويسمع الجرسون سيد سليمان هذا التقديم الغريب وهو فى ذروة «اللخبطة» بين من طلب الشورية ومن طلب «الاسباكيتى» فيحس أنه وقع بين مجموعة من المجانين.. ويسقط فجأة مغشيا عليه.. ويطلب من رئيسه فى الفندق أن ينقله الى مستشفى المجانين !

ثم النهاية السعيدة المشهورة !

تقوم كوميديا الفيلم على مواقف عقلية ومحسوبة كهذه تتولد عن المفارقة أو سوء الفهم أو عبثية الموقف نفسه.. فشادية تزوجت فعلا فريد الأطرش ولكن رغم انفها.. بينما هى مخطوبة لعبد السلام النابلسى الذى مازالت تحبه.. وكل الغرائب تنبع بالتالى من هذا الموقف الشاذ.. ولكن كل الأطراف متفهمة له.. وفريد الاطرش مثلا يطمئن النابلسى إلى أن شادية لا تعنيه على الإطلاق.. وينصحه بالانتظار شهرا فقط لكى تعود اليه «مطلقة عذراء».. فيدهش النابلسى ـ مثلنا ـ لمسألة عذراء هذه، التى لا يصدقها.. لأنها ـ على حد تعبيره ـ لو كانت صحيحة «يبقى الراجل ده يا اما مجنون.. يا اما قديس.. وأنا أفضل يكون مجنون» !

لأن شادية لابد من أن تغنى، ولأن يوسف شاهين فشل في تدبير موقف مناسب للغناء، نجدها، أى شادية، ومن دون مناسبة تتسلل إلى فرقة الفندق الموسيقية وتحشر نفسها بين اعضائها لتبدأ العزف على البيانو وإذا بالفرقة كلها تعزف وهى تغنى : «ما يكونش ده اللى اسمه الهوى.. اللى مالوش فى الكون دوا..» لأنها فجأة ومن دون مناسبة ايضا، تكون قد بدأت تحس ببوادر الحب لفريد الأطرش.. ربما بسبب المعاشرة اليومية.. وربما لأنها اكتشفت أنه ليس سيئا إلى هذا الحد.. خصوصا بالمقارنة مع النابلسى!.. ولذلك فهى تصحب فريد إلى موقف رومانسى بين الآثار لتصارحه بحبها من دون أن يفهم هو.. وهو مشهد شديد الذكاء يقوم على الحوار الطريف الذى يستلهمه أبو السعود الأبيارى من النقوش الفرعونية، وهو الكاتب الذى تعود أن يكتب حوارا شعبيا لاسماعيل ياسين.. مما يؤكد أن مستوى الموضوع والتمثيل والإخراج يمكن أن يستخرج من الكاتب مستويات ارقى..

تعجب شادية هى الأخرى لسبب غامض بجرسون «نوبى» صغير يعمل فى المطعم.. لتكون هناك مناسبة لأن يدعوها إلى عرس أخته «زينه» فى قرية على الضفة الأخرى من النيل.. فيقرر الجميع أن يحضروا العرس فى القرية النوبية لتغنى شادية

وفريد : «زينة زينة زينة.. زينة غالية علينا» بينما ترقص هند رستم.. ويكون واضحا ان مرارة الأحداث قد هبطت، وأصبحت فى حاجة إلى قوة دفع جديدة.. وهنا ينتهى شهر العسل الذى يتسلم بعده العروسان تركة المائة ألف جنيه ويكون بوسعهما بالتالى التحلل من زواجهما الصورى بالطلاق كما اتفقا، وهنا يدفع السيناريو بالتحول الثانى الذى يغيرمجرى الأحداث.. ففريد أيضا بدأ يحس بأنه يحب شادية.. ولذلك هو يفكر فى الاحتفاظ بها بدلا من الطلاق.. ولأن حواء تدرك بغريزتها كل شيء، فلابد من أن تكتم مشاعرها لتعذب آدم.. ولذلك فهى تصد عواطف فريد ولا تستجيب له.. لكى يغنى لها هو «احلف لك ما تصدقشى.. يا شغلنى ولا تعرفشى!» بينما يسكر النابلسى حتى ينسى مشكلته.. ولكن يجيء حل مشكلته عندما تسمع هند رستم مصادفة أنه سيصبح مليونيرا اذا عثر على البترول.. فتتحول له بدلا من فريد لأنها تبحث أصلا عن فلوس الرجال.. وهنا تسنح الفرصة ليوسف شاهين ليصنع شيئا من السينما، في مشهد تتخيل فيه هند رستم أنها أصبحت زوجة المليونير الذى يصحبها فى الحلم فى سيارة فارهة.. ثم يصنع شيئا آخر من السينما حين يغار فريد الأطرش على شادية بعدما احس بالحب الحقيقى فيضربها، ويستخدم يوسف شاهين الصواريخ الملونة المنطلقة فى السماء للتعبير عن الضرب وانطلاق العواطف.. وهنا يكون كل طرف قد استقر على الطرف الاخر الذى يريده فعلا.. فريد الأطرش فى حجرته مع شادية وقد أغلقا الباب وعلقا عليه لافتة : «لا تزعجونا»، وعبد السلام النابلسى وقد اقتنصته هند رستم فى حجرتها وعلقت على بابها المغلق : «لا تزعجونا» ايضا.. ويفهم عبد المنعم ابراهيم الاشارة فيقول «حاضر»!.. وينصرف عن الجميع لينعموا بالسعادة.. بهذه النهاية اللطيفة ينتهى عمل جميل، وكل ما فيه لطيف ومبتكر، ولعله العمل الكوميدى الوحيد ليوسف شاهين الذى لم نكن نتوقع منه ذلك.. فهل يرجع الفضل لأبو السعود الإبيارى الذى لم نتوقع أيضا أن يجمعه شيء واحد مع يوسف شاهين.. ربما.. ولكن فى تلك الأيام كان ممكنا أن يجتمع الشامى مع المغربى.. لنكسب نحن تلك الأفلام الجميلة ! .

- مجلة «فن» - السنة ٣ ـ العدد ٤٦ - ١٧/ ١٢ / ١٩٩٠.

« حب وجنون »
فيلم استعراضى كوميدى .. عاش.. ويعيش

لسبب ما.. وفى أحد الأفلام.. كان محمد فوزى يتعقب تحية كاريوكا من باب الفندق إلى ردهته وهو يصفر بفمه لحنا مرحا يغيظها به، بينما تلتفت هى وراءها لتزجره متأففة من هذه المطاردة.. إلى أن رأته أيضا يتعقبها إلى باب المصعد، فدهشت وسألته بحدة «أنت طالع فوق؟».. فقال لها بسخرية من دون أن يفقد مرحه : «لأ طالع تحت !..»ثم اذا به يدخل المصعد معها إلى الطبقة نفسها لتنفجر هى غيظا حينما تكتشف أنه قد استأجر غرفة الفندق المواجهة لغرفتها مباشرة ! .

شاهدت هذا الموقف لمحمد فوزى فى مرحلة لا اتذكرها بالضبط من طفولتى حتى نسيت أسم الفيلم نفسه.. ولكننى لم أنس ابدا هذه العبارة بالذات التى يقولها لتحية كاريوكا وهو يحاول أغاظتها : «لأ.. طالع تحت!..» .

أعجبتنى جدا في حينها ومنذ أعوام بعيدة، حكاية أن يكون أحد «طالع تحت».. كان تعبيرا مركزا ولكن شديد السخرية لدرجة أنه علق بذاكرتى من الطفولة حتى الآن، وعلى الرغم من أننى كنت قد نسيت قصة الفيلم كله والموقف الذى أدى إلى هذه المطاردة الظريفة لتحية كاريوكا من هذا الشاب الذى كانت تبهرنا منذ تلك اللحظة أغانيه الجميلة، ضمن استعراضات غنيه متقنة الصنع فضلا عن خفه ظله المميزة التى جعلته شيئاً مختلفا حتى وسط نجوم الكوميديا المحترفين بمن فيهم اسماعيل ياسين نفسه.. فقد يكون الضحك طبيعيا ومتوقعا من نجم كوميدى تذهب لتشهد أفلامه وأنت تتوقع ذلك، ولكن عند تنبع الضحكة من مطرب لا يدعى أنه كوميدى محترف، فمن الطبيعى أن يكون لها وله وقع خاص يجعله متفردا بين الآخرين.. ولقد كان هذا هو سر محمد فوزى .

عندما أعاد التلفزيون المصرى عرض الفيلم موخرا بمناسبة الذكرى الرابعة والعشرين لوفاة محمد فوزى، تذكرت أولا أن ربع قرن كامل كاد ينقضى على رحيل هذا الطائر المغرد الظريف الذى ملأ مسامعنا وعيوننا بالبهجة.. وأن أيامنا جميعا - الأحياء والأموات - تمضى من بين أيدينا بسرعة رهيبة.. ثم أكتشفت أخيرا وبعد هذا الزمن الطويل أن الفيلم هو «حب وجنون» عندما رأيت فيه المطاردة الظريفة نفسها من باب الفندق حتى باب المصعد ومحمد فوزى يقول لتحية كاريوكا ساخرا : «لأ.. طالع تحت».. هذا التعبير شديد السخرية الذى ربما كان من أول الأشياء التى نبهتنى فى طفولتى إلى أن جملة واحدة مركزة يمكن أن تعيش فى رأسك إلى الأبد.. وربما أيضا كانت هذه هى «المفاتيح الصغيرة» التى أدخلتنى إلى عالم الفن ..

ثم كان سهلا بعد ذلك أن أبحث لأعرف أن «حب وجنون» هذا تم نتاجه عام ١٩٤٨.. أى أن هذه الواقعة التى علقت بذاكرتى وحدها من كل تفاصيل الفيلم عاشت معى ٤٢ سنة كاملة. وعلى الرغم من أن اعادة الرؤية كشفت عن مدى سذاجة هذه القصص القديمة، إلا أنها لم تفقد بعد كل هذه السنوات، جمالها وبراءتها الأولى، بدليل أنها عاشت ..

الشاب الظريف

كان «حب وجنون» هو فيلم محمد فوزى الثامن على الرغم من أنه لم يكن قد ظهر فى السينما الا قبل عامين فقط.. ولكنه كان يتميز من بين أفلامه السابقة بأنه يكاد يروى بالضبط قصة هذا المطرب الشاب نفسه وبحذافيرها، منذ أن ترك مدينته الأقليمية «طنطا» فى قلب دلتا مصر بعد فترة قضاها كمطرب شعبى في الموالد والأسواق والأفراح، ليبحث لنفسه عن فرصة فى القاهرة (ربما عام ١٩٤٤).. وليغير اسمه من «الحو» إلى فوزى» وينجح نجاحا كبيرا يفتح أمامه أبواب السينما عام ١٩٤٦ حيث قدمه أحمد بدرخان لأول مرة فى فيلم **«مجد ودموع»** أمام مطربة جديدة أخرى ولكن وافدة من لبنان هى نور الهدى.. ويبدو أنه نجح فى السينما أيضا بقابليته الكبيرة للكاميرا وحركته الحرة المنطلقة، وخفة ظله على الشاشة، لأنه أختار أدوار بسيطة للشاب الظريف الذى لا يورط نفسه مثل المطربين الآخرين فى أدوار معقدة، يمكن أن تحرجه كممثل.. وإنما اكتفى بالشخصيات الأقرب إلى قدراته الطبيعية فى الأداء أكدت نجاحها خفة ظله وتلقائيته فى الأداء وعدم التكلف أمام

الكاميرا إلى حد عدم الاحساس بها.. فإذا أضيف إلى ذلك صوته البسيط والأقرب إلى المرح، ومقدرته فى التلحين الخفيف المرح شديد التبسيط، والذى نجح على الرغم من ذلك فى فرض لون مستقل من الغناء والموسيقى بين المدارس الأقوى منه والتى كانت سائدة قبل ذلك، أمكن أن نفهم سر نجاح محمد فوزى كوافد جديد على السينما الغنائية، ثم مقدرته على الأستمرار والمنافسة بين خصوم أقوياء اختفى معظمهم واحد تلو الاخر بينما بقى هو قويا ومحبوبا إلى يوم رحيله ..

لم تكن المنافسة سهلة أمام محمد فوزى.. ولا الساحة كانت خالية، عندما بدأ ظهوره فى السينما لأول مرة عام ١٩٤٦ بفيلمين هما **«مجد ودموع»** و **«عدو المرأة»** أمام صباح ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. ولكى يقدم فى العام التالى مباشرة أربعة أفلام...

عام ١٩٤٧، كان واضحا أنه فرض نفسه تماما حتى يقدم الأفلام الأربعة : **«العقل فى أجازة»** أمام ليلى فوزى ومن إخراج حلمى رفلة.. **«قبلنى يا أبى»** أمام نور الهدى من إخراج أحمد بدرخان.. **«عروسة البحر»** أمام عقيلة راتب ـ وكانت مطربة ايضا ـ ومن إخراج عباس كامل.. و**«صباح الخير»** أمام صباح ومن إخراج حسين فوزى.. ثم قفز رصيده فى العام التالى ١٩٤٨، إلى خمسة أفلام منها **«حب وجنون»** موضوعنا اليوم.. **«صاحبة العمارة»** أمام سامية جمال ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. **«نرجس»** أمام نور الهدى ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. **«الروح والجسد»** أمام كاميليا فاتنة الإغراء ومن إخراج حلمى رفلة... **«بنت حظ»** أمام سامية جمال وإخراج عبد الفتاح حسن..

ثم انطلقت أفلام محمد فوزى بعد ذلك بما لا يمكن حصره.. مما أغرى شقيقته هدى سلطان إلى تكرار تجربته بترك طنطا هى الأخرى والمجىء إلى القاهرة، متصورة أنها يمكن أن تهرع بصوتها القوى الجميل إلى أحضان أخيها الأكبر الناجح.. ولكنها فوجئت بالتقاليد الريفية المحتفظة التى ما زالت ترفض أن تغنى البنت أو تحترف الفن، تمنع أخاها حتى بعدما أصبح فنانا مرموقا من الأعتراف بموهبة أخته، ويقال أنه تخلى عنها لسنوات إلى أن فرضت موهبتها بنفسها.. وعندها لانت مقاومته الريفية قليلا وتغلبت عاطفة الأخوة، لحن لها عددا من أجمل أغانيها..

نموذج لأفلام الأربعينات

«حب وجنون» نموذج لأفلام محمد فوزى بل ولسينما الأربعينات كلها، المتخلفة أو البدائية، على الرغم من اعجابنا بها الآن لأسباب عاطفية لا علاقة لها بالفن.. ولكنها بالمقاييس الفنية البحتة كانت سينما ركيكة وساذجة إلى حد كبير.. ولكن ربما كانت هذه السذاجة والبراءة، فضلا بالطبع عن حنيننا للنجوم القدامى، هى سبب تعلقنا بهذه الأفلام التى تميزت أيضا بقيمتها الكوميدية أو الأستعراضية التى أصبحنا نفتقدها الآن. ولكن هناك مرحلة أكثر تقدما لمحمد فوزى نفسه حينما عمل بعد ذلك مع مخرج متمكن مثل بركات مثلا، وأمام نجمات راسخات مثل ليلى مراد وفاتن حمامة ..

إن جاذبية «حب وجنون» فضلا عن صوت وألحان وخفة ظل محمد فوزى والجانب الأستعراضى الذى توفره راقصة مثل تحية كاريوكا، هى فى أنه نموذج كلاسيكى لهذا النوع من الأفلام الذى تخصص حلمى رفلة بتحقيقه بنجاح، خلال «توليفة» من عدة عناصر جذب متكاملة : قصة الغرام البسيط بين المطرب والراقصة... المجموعة المشبعة من الأغانى والاستعراضات.. ثم الغطاء الضاحك لهذا كله خلال نجوم الكوميديا المحبوبين حينذاك - ولو بظهور بعضهم فى مشاهد قليلة من باب المجاملة - ولذلك فنحن نرى هنا شكوكو وإسماعيل ياسين، وكانا ثنائيا ناجحا جدا منذ أفلام أنور وجدى، شكوكو المطرب الشعبى الذى يمثل «الجدعنة» و«الفهلوة» التى ستثير حماسة أبناء البلد باعتباره نموذج النجار أو الحرفى «الصنايعى» بالجلباب أو من دون الجلباب، الطرطور الشهير على رأسه، و«المواويل» التطريبية التى يقلد بها غالبا أغانى المطربين الكبار - وبالذات أم كلثوم - ولكن بشكل ساخر.. وإسماعيل ياسين بأسلوبه الذى قد يكون مناقضا، والذى يقدم فيه شخصية «العبيط» الذى لا يجيد أى شىء ويخاف ويبكى ويستنجد بأمه أو يسخر من شكله القبيح أو من فمه الواسع طول الوقت.. وكان النموذجان يكمل بعضهما البعض وفيهما من ثنائيات كوميدية أجنبية كثيرة.. ثم كانت لهما معا فقرات غنائية مزدوجة يؤدى كل منهما فيها بأسلوبه الخاص، فيعجب بها الجمهور جدا. ومع اللون الغنائى العاطفى الذى يؤديه البطل.. والاستعراضات التى تقودها الراقصة، تكتمل المتعة المزاجية تماما عند المشاهد، فلا تبقى إلا المواقف الكوميدية من نماذج أو «تيبات» كانت تقليدية ومضمونة النجاح، فعبد السلام النابلسى هنا ايضا ليقدم شخصية الشاب

المتغطرس الذى يرافق البطلة تحية كاريوكا طول الوقت ويقف عائقا ضد حب البطل محمد فوزى.. لها.. وهو يتأفف طول الوقت بالطبع من هذا المطرب الفلاح ويسميه «الصعلوك» وتكون الفرصة مناسبة بالطبع لكى يصب عليه صديقا البطل، شكوكو وإسماعيل ياسين، سخريتهما طول الوقت ايضا، باعتباره «العزول» أو الشرير الكوميدى الذى لا يمكن أن تكرهه..

ثم هناك زينات صدقى التى تظهر فى مشاهد قليلة فى بداية الفيلم ثم تختفى تماما بعد ذلك من دون سبب مفهوم إلا أنها اشتركت فيها من باب المجاملة للمخرج أو المنتج، مثلها مثل حسن كامل الممثل الذى انفرد فى السينما المصرية مع شرفنطح (محمد كمال المصرى) بدور الرجل الضئيل الحجم ومصدر السخرية فى كل فيلم، وممثل صغير آخر في تلك الفترة المبكرة كان منتشرا فى الأدوار الصغيرة هو عبد النبى محمد.. بل أن الشرير الضخم طيب القلب رياض القصبجى، يظهر فى لقطة واحدة فى بداية الفيلم، فى دور اللص الذى يسرق بالقوة ساعة محمد فوزى والذى ينتظر القطار ليهرب به من قريته إلى طنطا.. وهى المدينة نفسها التى جاء منها محمد فوزى فعلا إلى القاهرة، وهذا ما يوحى بأن مؤلف القصة والحوار الفنان بديع خيرى استلهم فى الواقع قصة محمد فوزى الحقيقية..

دلائل من العناوين

قبل أن نترك عناوين الفيلم لابد من أن نستخلص منها كعادتنا بعض دلائلها المهمة، حيث نكتشف مثلا أنه ليست هناك أية اشارة لكاتب السيناريو.. وأن مساعد المخرج مع حلمى رفلة كان عاطف سالم شخصيا!.. بينما ملاحظ السيناريو أو «الإسكريبت» كان سعد عرفه الذى أصبح مخرجا هو الآخر. أما دور «الشريرة» فأسندوه للوجه الجديد «جيهان»، وهى بنت الذوات اللعوب التى تلتقط المطربين الشبان من «الكاباريهات» وتحتفل بعيد ميلادها ست عشرة مرة فى السنة. ولأنه لابد من أن تكون هناك مؤامرات على قصص الحب فى هذه الأفلام، فلقد تكفلت هذه السيدة «جيهان» بمحاولة إفساد حب محمد فوزى لتحية كاريوكا من ناحيتها، بينما تكفل عبد السلام النابلسى خطيب تحية كاريوكا بالجزء الباقى من ناحيته..

أن أحد أسرار نجاح هذه الأفلام فى اقناع الجماهير، كان بلا شك العناية الإنتاجية الفائقة.. وأن كل عنصر من عناصر العمل الفنى كان يتقن عمله ـ فى حدود

مستويات تلك الأيام بالطبع ـ لذلك نكتشف أن ديكورات ولى الدين سامح تلعب دورا مهما فى ثراء الاستعراضات التى تخوض فى مجالات غريبة على الفيلم المصري، مثل استعراض «المريخ» وأستعراض «مملكة الشياطين» والتى تتطلب بالتأكيد تصميم مناظر مختلفة ومكلفة، خصوصا مع حشد الراقصين والراقصات فى كل عرض، وهو عنصر أساسى مهم جداً فى مصداقية أى فيلم استعراضى. وهنا يعهد الفيلم إلى أفضل شعراء السينما حينذاك بتأليف الأغانى فيكتب أحمد رامى شخصيا استعراض «مملكة الشياطين».. بينما يكتب بديع خيرى نفسه «استعراض المريخ» وكذلك الأغانى الكوميدية لشكوكو وإسماعيل ياسين «على الله الشفا» و«يا محمد».. ويكتب فتحى قورة «يازنوبة» و«دلوعة وحيلة».. بينما نقرأ على أغنيتى «ياللى خصامك» و«ماكانش يومك» اسما مجهولا لنا تماما هو مصطفى السيد الذى لا ندرى هل كان اسما آخر لحسين السيد فى بداية عمله الغنائى أم لشخص آخر لم يستمر ! .

طبيعى أن تكون الألحان نفسها عصبا أساسيا لكل هذه الأغانى، ولذلك ألفها محمد فوزى بنفسه واستطاع بقدرته الفائقة أن يتنوع بها بين كل هذه الألوان المختلفة، من عاطفى إلى كوميدى إلى استعراضات كبيرة أقرب إلى الأوبريت المتكامل، وبأسلوب كان ممتعا وثريا في تنوع ألوانه فى ذلك الوقت، المبكر، وبالذات بعد ما كان عبد الوهاب قد توقف عن الظهور فى السينما عام ١٩٤٦ ـ وإن لم يتوقف عن التلحين لها ـ فلم يبق فى مجال التجديد فى الأغنية السينمائية سوى محمد فوزى فى اتجاه.. وفريد الأطرش فى اتجاه آخر.. وقبل ظهور المدرسة الجديدة تماما لعبد الحليم حافظ وملحنيه بعد ذلك بعدة سنوات ..

ولكن يكفى للتدليل على «علمية» المنهج الذى اتبعه مؤلف موسيق مثل محمد فوزى، أنه ترك توزيع الحانه وقيادة الأوركسترا لفؤاد الظاهرى.. فهذا ملحن فى تلك الأيام لم يكن يتصور، وكما نرى الآن، أنه منفرد قادر على صنع كل الأشياء !!

ثم تبلغ الدقة ايضا أن يعهد بتسجيل الحوار لمهندس صوت هو فريد شافران.. ثم بتسجيل الأغانى لمهندس آخر هو شارل فوسكلو.. لأن هذا له شروط فنية.. وذاك له شروط أخرى.. وتكون ملاحظتنا الأخيرة علي عناوين الفيلم أنه لم يتم التصوير فى استديو الأهرام فقط.. بل تم الطبع والتحميض ايضا فى معامله.. وهو ما يعنى أن الاستوديوهات كانت وحدات متكاملة .

هنا قد يكون مضحكا أن نتساءل أين ذهبت معامل استوديو الأهرام هذه لأننا نعلم أن استوديوهات كاملة قد توقفت تماما، حتى عن التصوير، مثلا جلال وناصيبيان.. فضلا عن الاستوديوهات الخاصة الصغيرة الأخرى التى أنشأها أفراد وكانت تملأ أحياء القاهرة والأسكندرية !

قصتان....!

إذا كان بديع خيرى قد استوحى فى قصة الفيلم القصة الحقيقية لمحمد فوزى فلا يعنى هذا بالطبع المطابقة التامة بين القصتين.. فنحن قد لا نعرف مثلا مدى صحة حكاية المطحن أو «وابور الطحين» فى قرية ما قريبة من مدينة طنطا الذى يعمل فيه هذا الشاب «محمد محسن» تحت أمرة عمه القاسى المتعجرف الذى يعترض على ولع ابن اخيه بالغناء فى المناسبات الريفية منصرفا عن العمل فى الطحن.. والعم يحسم رأيه فى مسألة الفن هذه، فى عبارة واضحة : «محمد عقل دلوقتى وبطل المغنى والهذيان!».. ولكنهم يفاجئونه بأن محمد سيغنى الليلة عند «الدهشورى» بمناسبة عودته من الحج.. فيتهكم غاضبا بهذه الكلمات القاسية: «قال يغنى قال.. غنت عليه مصارينه!».. فبغض النظر عن التفاصيل، فنحن أذن أمام نظرة ريفية رافضة للغناء باعتبار أنه «هذيان»، نظرة تصل الى حد الكراهية والحرب.. وهذا هو ما تعرض له بالفعل «محمد الحو» ثم شقيقته هدى بعد ذلك، ودفعهما للهرب، بموهبتها إلى القاهرة..

فى احتفال «الدهشورى» بعودته من الأراضى الحجازية، نرى محمد فوزى فى ثياب مطربى الأرياف : الجلباب وفوقه الجاكتة، والطربوش على الرأس، وهو يقود الأهازيج الدينية مغنيا على الدفوف :

«ياللى أنت زرت البيت..

وللحرم حجيت..

من زمزم اتوضيت..

وع النبى صليت..»

وهنا يقتحم العم المتحجر الشرس هذا الاندماج الصوفى، عندما يضبط أبن اخيه متلبسا بالغناء العلنى فيصرخ فيه ساخرا : «الله.. الله.. غنى ياوله واتقصع» فإلى هذا الحد بلغت النظرة المتخلفة للغناء - حتى فى احتفالية دينية - باعتباره نوعا من

الخلاعة.. والتى تكتمل شراستها بصفع المغنى الشاب على وجهه أمام الجميع وعندما يعاتب بعض الفلاحين هذا العم على هذه القسوة الجارحة، يقول مصمما : «مش حضربه بعد كده إلا بالجزمة.. ما هو أنا ما دخلتوش مدرسة الصنايع بعد أبوه ما مات وبقى أمانة فى رقبتى.. علشان يطلع يغنى! »..

لكل مقام .. مقال

بهذه البداية القوية يحددالفيلم مصير هذا الشاب الذى سفح كبرياؤه أمام الجميع.. فيكون قراره ـ كأى فنان ـ النهائى.. أن يحمل «العود» ليلا ويتسلل من القرية إلى محطة القطار الذى يذهب به إلى أى مكان.. وعلى المحطة وبسبب حظه التعس، يجلس بجواره رياض القصبجى الضخم الجثة، ويستولى على ساعته عنوة.. ثم يجلس بعده عبد النبى محمد الذى عندما يعرف منه أنه ينوى الذهاب إلى القاهرة ليغنى، ينصحه بحل واقعى أكثر وهو أن يبدأ مشواره خطوة خطوة.. بالذهاب معه إلى مولد «السيد البدوى» فى طنطا.. حيث يبيع هو الحلي المزيفة، بينما يغنى هذا الشاب ليجمع من حوله الزبائن.. وفى زحام المولد فى طنطا يجمع بائع الحلى الفلاحين من حوله فعلا ويبيع لهم اشياءه المزيفة بينما يغنى محمد فوزى لهم :

« أنا كل ما أجول التوبة عن حبك يا زنوبة
مقدرش أنساكى... يا زنوبة ..
ولا أسلى هواكى.. يا زنوبة
وآه .. وآه ... وآه ... يا زنوبة !

وهى احتفالية شعبية شديدة البراءة والجمال، ومناسبة تماما لهذا الجمهور وهذه البيئة التى تندس بينها زينات صدقى من دون سبب واضح سوى أبداء اعجابها الشديد بهذا المطرب الشاب، وكما فعلت مع كل المطربين الجدد فى الواقع إلى أن وصلت إلى عبد الحليم حافظ ...

لكن لأن محمد، المطرب التعس هذا، موعود بالكوارث كما هى العادة فى بدء حياة أى مطرب، فإن الفلاحين يكتشفون زيف الحلى التى اشتروها من البائع الذى أخذ فلوسهم وأختفى، فيتم القبض على محمد فوزى المسكين بعد أن يأكل علقة ساخنة على الرغم من محاولات زينات صدقى لانقاذه.. ثم لتصحبه محطما إلى بقية قبيلتها التى هى عربة كبيرة من عربات السيرك تنتقل بها مجموعة من الفنانين

الجوالين بين القرى.. والعربة مكتوب عليها عنوان غريب جدا لا علاقة له بالفن : «الشركة النقالة لعموم مخازن على الله الشفا».. ونتعرف فيها إلى شكوكو وإسماعيل ياسين وحسن كامل الذى هو والد زينات صدقى.. وهى الفرقة التى تصحب محمد فوزى للغناء معها فى الأفراح والموالد، وحيث ينتقل محمد فوزى بذكاء وبالتدريج، من الأغنية الدينية إلى الريفية إلى العاطفية، مع تغير الموقف والمكان، وحيث يغنى مع الفرقة الشعبية :

ح قوله ايه.. ويقوللى ايه..

لما عنيا تقابل عنيه » .

المغنى والراقصة

هنا.. ومن دون أن ندرى، تظهر فجأة تحية كاريوكا فى سيارتها ومعها عبد السلام النابلسى، يرقبان هذا المطرب المتجول ويسخران من ملابسه الرثة.. وبعد أن ينتهي من الأغنية يوبخهما بالمعني الخلقى الذى يعجب الجمهور جدا : «أى إنسان فى نظركم مش باخلاقه وفنه.. وإنما بهدومه وبس! » .

ومن دون سبب واضح لهذا التحرش تواصل تحية كاريوكا سخريتها من محمد فوزى.. ولكن وهي تقدم نفسها باعتبارها «أنهار» الراقصة ، ثم تدعوه لزيارتها فى ملهى «البوليرو».. وهو مبرر ليس مقنعا لبناء علاقة وقد فشل السيناريو فى تأسيسه جيدا..

يذهب المطرب الجديد إلى الملهي الذى ترقص فيه، «الست انهار الراقصة العالمية المشهورة» هو وصديقته زينات صدقى، فإذا بتحية كاريوكا تغنى أيضا، وبصوتها هى، شيئا ركيكا تقول فيه :

«دلوعة وحيلة.. وعيونة كحيلة..

ويا ويلك ياللى.. ما فى يدك حيلة..

وإذا بمحمد فوزى وزينات صدقى يشبعانها سخرية انتقاما من سخريتها السابقة بأغنيته.. ويجيء فتوات الصالة ليقذفوا به خارج الملهى طبعا، حيث يكتشف أن الراقصة سرقت منه اللحن نفسه الذى كان يغنيه حين سخرت منه، فيثور غاضبا مطالبا بحقه مكررا مرة جديدة على قصة حياته الشخصية : «أنا سبت بلدى وأهلى وناسى علشان المزيكة».. ولكى يحل صاحب المسرح تلك المشكلة بينه وبين تحية

والنابلسى فيعرض عليه العمل ملحنا للفرقة، لتستمر المناوشات بينه وبينهما..

ومن دون أن ندرى كيف ايضا، يظهر شكوكو وإسماعيل ياسين فجأة بعد «فركشة» الجوالة التى كان محمد فوزى يعمل فيها معهما، وها هما يلجأن اليه بعدما نجح واستقر فى احدى فرق القاهرة..

على الرغم من الخلافات الفنية المستمرة بين تحية كاريوكا ومحمد فوزى، يبدو واضحا أنه بدأ يميل إليها.. ولكنها عندما تنتقص من أصله بينما هى تزهو بالإقامة فى فندق «ريفولى» الذى يبدو أنه كان من فنادق القاهرة الشهيرة، يحجز هو الحجرة المواجهة لحجرتها فى الفندق نفسه امعانا فى أغاظتها.. ويحدث الموقف الظريف الذى بدأت به هذا المقال عندما يتعقبها من باب الفندق إلى باب المصعد فتسأله بدهشة «أنت طالع فوق؟» وإلى أن يجيب ببساطة : « لأ.. طالع تحت..!» .

استعراضات مدهشة

فى هذا الجو الغرامى، يحقق الفيلم هدفه الأساسى، وهو تقديم عدد من الاستعراضات الجميلة حيث ترقص تحية كاريوكا على غناء محمد فوزى فى «استعراض الشياطين» الذى يقوم على فكرة أن هناك قانونا من قوانين الجان يمنع زواج العفريت من العفريتة الا اذا كان لهما «قرينان» من عالم البشر يتزوجان هما ايضا ..

وعندما نرى هذا الأستعراض لابد من أن نذهل من أمكانات الديكور والأزياء والأعداد الضخمة على المسرح.. ثم من استخدام الخيال الجرئ فى أفكار ليست تقليدية كهذه قد تعتمد على الحيل السينمائية والجهد الكبير فى التنفيذ من حلمى رفلة، على الرغم من أنه لم يكن المخرجين الكبار أو البارعين حرفيا، وإنما كان مشغولا أكثر بصنع أفلام خفيفة..

ولكننا أمام سينما حقيقية بالمعنى الأنتاجى على الأقل.. وأمام جدية وعناية فى التفكير والتنفيذ فى كل فرع من فروع العمل، وعلى الرغم من الامكانات وتخلفها فى ذلك الوقت عما أصبح متاحا الآن.. ولكنها كانت مسألة توافر مواهب فردية أولا من فنانين ومؤلفين، ومناخ فنى حقيقى يتيح فرصة تحقيق أشياء كهذه، وهو ما أصبح مستحيلا تحقيقه الآن.. والكلام نفسه يقال عن استعراض «المريخ» الذى يدور فى أجواء الكواكب الأخرى.. فضلا عن الأغانى الفردية التي يغنيها محمد فوزى لتحية

كاريوكا والمونولوجات المرحة التى يؤديها شكوكو وإسماعيل ياسين..

ولا يكون مطلوبا بعد الثراء الاستعراضى والكوميدى المبهج سوى قصة الحب البسيطة التى لابد من أن يتدخل «العزول» لمحاولة افسادها.. فبعد أن تعترف تحية كاريوكا المتعنتة المتسلطة بأنه «لا محبة إلا بعد عداوة» وأنها تحب محمد فوزى وبعد أن يتفقا على الزواج، تفسد السيدة العابثة «جيهان»، اللحظة السعيدة لأسباب «هايفة» جدا متعلقة بأساليب الفيلم الكوميدى الذى لابد فيه من المبالغات.. وإذا بمحمد فوزى يتهم بالجنون مثلا ويوضع فى مستشفى المجانين لكى نرى المواقف المألوفة التى تكررت فى أفلام كثيرة، لكى يتضح أن عقله سليم بعد ذلك ويطلق، ولكن لترسل جيهان عصابة تخطفه إلى بيتها لمنع زواجه.. وأشياء «عبيطة» - ولكن ظريفة من هذا النوع.. تنتهى كلها بالطبع بهزيمة الشر والخبث وانتصار الحب الحقيقى.. ولكن بعد أن يقدم الفيلم استعراضه الكبير الحافل الذى كان ينتهى به عادة كل فيلم من أفلام محمد فوزى أو فريد الأطرش، حيث يقدم كل منهما أفضل ما عنده من الحان جميلة.. وبينما يغنى هو، ترقص حبيبته وسط عشرات من الراقصات والأزياء والديكور الفخم. ووسط اجواء السعادة هذه، وبعد أن يكون المشاهد قد تناول وجبته الممتعة من كل شىء، يصبح ممكنا أن ينال الفنان ايضا مكافاته، فتسأل تحية حبيبها فوزى مع عاصفة التصفيق للنجاح المدوى : «محمد.. بتحبنى؟».. ويجيب هو : «بجنون».. ويغرق الاثنان فى القبلة التى نعرفها جميعا والتى تنزل عليها كلمة النهاية!

لقد كانت أشياء ظريفة جدا، بدليل أنها هى التى بقيت فى قلوبنا كل هذا العمر!.

- مجلة «فن» - السنة ٣ - العدد ٤٧ - ٢٤ / ١٢ /١٩٩٠.

« آثار على الرمال »
فن جميل محشو بالقهر والنكد

عندما تحدثت فى هذا الباب عن فيلم **«عائشة»** قلت ان مخرجه الراحل جمال مدكور من المخرجين الذين أنجزوا عددا قليلا نسبيا من الأفلام ثم عاشوا فى الظل، على الرغم من وجوده بعد ذلك بشكل شخصى فى الحركة السينمائية، من لجان ومؤتمرات الى غير ذلك، نظرا لما كان يتمتع به من احترام وثقة المحيطين به.. ثم أتيح لى أن أشاهد فيلما آخر لجمال مدكور هو : **«آثار على الرمال»** فتأكد لى أكثر أن هذا المخرج لم ينل ما يستحقه من التقدير نظرا لمستوى أفلامه من الناحية التكنيكية الذى لا يقل عن مستوى أفلام مخرجين أثاروا ضجة واهتماما بأفلامهم أكثر مما أثاره هو.. ربما بسبب تهذيبه الشخصى وتواضعه المفرط اللذين باعدا بينه وبين حياة الأضواء والصخب الإعلامى، الصخب الذى كان دائما جزءا أساسيا من الحياة الفنية. ومدكور لم يستطع فهم قواعده واستخدامه لمصلحته، فدفع الثمن. وتم تجاهل أعماله وعدم تقديرها حق قدرها، خصوصا فى وسط ثقافى وإجتماعى لا تكفى فيه القيمة الفنية وحدها. وربما كان إحساسه بالمرارة من جراء هذا الواقع سببا من أسباب توقفه عن الإخراج بعد «آثار على الرمال» الذى كان آخر أفلامه فى عام ١٩٥٤ ..

الغريب ـ كما قلت ـ أن يكون كل ما أخرجه جمال مدكور هو ثلاثة عشر فيلما على مدى اثنى عشر عاما، أى بمعدل فيلم واحد تقريبا فى السنة، منذ أن قدم أول أفلامه **«أخيرا تزوجت»** عام ١٩٤٢، وإلى أن توقف عن الإخراج عام ٥٤ ولسنوات عديدة حتى وفاته.. صحيح أنه معدل معقول فى السينما العالمية، ولكنه ليس كذلك بالتأكيد

فى السينما العربية فى مصر حيث لا يتوقف البعض عن العمل «كالماكينة» التى يمكن أن تضع فيها «الورق» من ناحية ليخرج من الناحية الأخرى فيلم كل شهر.. وأحيانا أكثر.. كما يفعل الآن بعض «الشبان» الذين يتمتعون بصحة جيدة !

«آثار على الرمال» هو أحد أربعة أفلام من أفلام جمال مدكور الثلاثة عشر مثلت بطولتها فاتن حمامة، وهذه الأفلام الأربعة هى فى الوقت نفسه أفلامه الأخيرة.. ثم أن فيلم «آثار على الرمال»، هو من ناحية أخرى أحد أفلام فاتن التى لا حصر له مع عماد حمدى، كانا ثنائيا متوافقا إلى حد كبير فى القصص الناعمة.. حيث كانت فاتن تمثل بالنسبة للنساء «المرأة المثالية» التى لا يمكن أن تخطئ.. بينما يمثل عماد حمدى بالنسبة لجمور الرجال نموذجا مشابها إلى حد كبير ..

الفيلم لا يكشف عن موهبة جمال مدكور ككاتب سيناريو متمكن فقط ـ والأحكام هنا كلها فى إطار مقاييس السينما العربية فى مصر طبعا ـ فضلا عن حرفته المتقدمة كمخرج.. وإنما يكشف أيضا عن قدرة واضحة لدى مؤلف قصته يوسف السباعى على كتابة الحوار الرقيق فيما اصطلحنا على تسميته «بالسينما الرومانسية وحيث تقوم العلاقة أساسا على قصة حب ناعمة راقية المشاعر حافلة بالوفاء والإخلاص بل والتضحية لو اقتضى الأمر. فالأحداث تدور فى الأماكن الشعرية بالمفهوم التقليدى للسينما العربية فى مصر : الفيللات والحدائق وشاطئ البحر أو تحت شجرة ما.. وطبقا لتصور هذه السينما الرومانسية، فلابد للحوار من أن يمثل دورا مهما بعباراته البليغة الجميلة التى تدغدغ مسامع المشاهدين حيث يؤكد كل حبيب للآخر أنه هو الشمس والقمر وحياته كلها التى لا يتصور لنفسه حياة غيرها. وفى الفيلم عبارات جميلة فعلا كتبها يوسف السباعى تكاد تقول هذا بالحرف.. أما الباقى فيتكفل به أداء الممثلين.. فالبطل الرومانسى ـ الفنان غالبا.. وعماد حمدى هنا مؤلف موسيقى بينما فاتن حمامة رسامة ـ لابد من أن يكون هائما زائغ العينين محلقا فى «فضاء ملكوت الغرام» ـ إذا كان هناك شىء بهذا الوصف ـ ولابد من أن يكون مترفعا عن «الدنايا» الواقعية مثل الأكل والشرب وحتى الحركة السريعة الطبيعية مثل البشر العاديين، لأنه فى حالة «عشق».. وهذا يعنى بالضرورة أن يكون متفرغا تماما لهذا العشق بانتظار مواعيد اللقاء مع حبيبته على شاطئ ما، او تحت شجرة ما، بحيث لا يمارس عملا حقيقيا يمكن أن يشغله عن ذلك.. فهو فنان وكفى.. ومفهوم الفن فى السينما العربية فى مصر هو البطالة !! فأنت تسمع

أن «فلاناً» مؤلف موسيقى ـ كحال عماد حمدى فى هذا الفيلم ـ ويكفيك جدا أن تراه يجلس مرة أو مرتين أمام البيانو أو يعزف على الكمان ـ مثل يوسف وهبى فى **«غرام وانتقام»** ـ فتصدق على الفور أنه بيتهوفن وتنزع هذه المسألة من دماغك لتتفرغ أنت ايضا بعد ذلك لقصة حبه للبطلة.. أو يكون البطل مؤلفا أو كاتبا كبيرا من دون أن تراه يكتب مرة واحدة. فتحديد المهنة فى السينما العربية فى مصر هو أحد مشاكلها الدائمة التى تشير إليها اشارة عابرة ثم تنساها تماما لتصبح الشخصية هائمة فى الفراغ ومعزولة نهائيا عن الواقع الحى من حولها، لأن العاشق هو عاشق فقط.. والشرير شرير فقط! والبطلة غالبا هى ربة بيت أو زوجة أو فتاة «قاعدة فى البيت».. وكل ما يعنى السينما من هذه الشخصيات هو الجزء الذى يتعلق بالرواية نفسها وليس تقديم هذا الجزء نفسه من خلال نسيج حى متكامل أكثر واقعية ..

قصة حب .. فقط

الفيلم كله، تشغله قصة حب عماد حمدى لفاتن حمامة وكل المشاكل الأخرى تجئ من خلال ذلك، على الرغم من أن «آثار على الرمال» يعرض لمشاكل نفسانية عميقة هى التى تعرقل قصة الحب هذه المرة، بحيث يمكن اعتباره ايضا «دراما نفسانية» محكمة، استطاع سيناريو جمال مدكور أن يحول قصة يوسف السباعى ـ التى لم نقرأها بالطبع ـ إلى عمل سينمائى ممتع ومثير للمتابعة، مستخدما اسلوبا يحتاج إلى حبكة متقنة فى «صنعة السنياريو» هو أسلوب «الفلاش باك»، أى أن يبدأ الفيلم من لحظة مسار فى الأحداث قد تكون فى منتصفها أو حتى فى نهايتها وبعدما تعقدت الأمور تماما. ثم يعود ليحكى لنا أحداث الماضى من البداية حتى تتضح كل الغوامض..

بل أن جمال مدكور يصنع هنا ما هو أكثر تعقيدا، حينما يقدم لنا «الفلاش» داخل «الفلاش».. وهو تكنيك أن لم يتم استخدامه بحذر وتوقيت متقن، أدى إما إلى ملل المشاهد أو إلى ارباكه.. وهو ما لم يحدث فى الواقع فى سيناريو «آثار على الرمال»، لأن بناء جمال مدكور لجرعات «كشف المعلومة» وتدفق الحادث، كان محسوبا جيدا بين الماضى والحاضر بتوازن دقيق.. ومستفيدا ايضا من اسلوب التحليل النفسانى لحالة البطل عماد يحمدى، وهو أسلوب من شأنه أن يكشف عن جذور «العقدة» تدريجيا بحيث يمكن توظيفه فى تقدم الدراما، ولأن مثل هذه

الموضوعات القائمة أساسا على العقد النفسانية تكون جافة بطبيعتها ومثيرة للاكتئاب والملل، يستخدم الفيلم بذكاء شخصية «سنية» خادمة فاتن حمامة والتى تلعبها وداد حمدى بجاذبيتها الأنثوية الطاغية، مع شخصية «مشكال» وهو أسم غريب لطباخ عماد حمدى الذى يلعبه محمد عبد القدوس الذى أثار ضحكاتنا فى بعض أفلام عبد الوهاب، وهما يمثلان هنا الثنائى التقليدى «لغرام الخدامين» فبينما يكون البطلان الرئيسيان غارقين فى حبهما الخاص، فلا بأس ايضا من أن يقع خادماهما فى قصة حب موازية تدور عادة فى المطبخ.. ولكن بينما تكون وداد حمدى غالبا هى أكثر الخدامات شيوعا فى الفيلم المصرى، يكون محمد عبد القدوس هذه المرة أكبر منها سنا فيكتفى الفيلم ببعض المناوشات الغزلية بينهما والتى يغلب عليها استخدام عبد القدوس للشعر والعبارات الفصحى باعتباره طباخا مثقفا.. ويشيع الأثنان جوا من البهجة يبدد من جهامة الموضوع الأصلى، خصوصا عندما تقع الأحداث فى بيتى البطلين المتجاورين.. وحيث يعبر كل من الخادمين سور حديقته ليطل على الآخر ويداعبه أو يستقى منه الأخبار فى مشاهد بديع فعلا ..

العقدة فى المنتصف

يبدأ الفيلم من نقطة المنتصف.. فنحن نرى عماد حمدى هائما على وجهه كالمذهول، أو المطارد، فى منطقة رملية على الشاطئ، متشبثا بحقيبة صغيرة كأنه يخشى أن يخطفها أحد منه.. ومن عبارات يرددها لنفسه فيما يسمى (المونولوج الداخلى) نفهم أنه فقد الذاكرة حتى أنه لا يعرف شيئاً أو أحدا من حوله.. حتى حمدى غيث ـ الذى كان ممثلا شابا حينذاك ـ والذى يصحبه فى قطار إلى القاهرة ثم إلى عيادة الطبيب النفسانى الذى يمثل دوره محمد الطوخى الذى كان يمثل بصوته المميز الرصين الأداء بأكثر مما يمثل بوجهه ..

على الرغم من أن عماد حمدى نفسه لا يدرك شيئاً مما أصابه، إلا أننا نفهم على الفور أن صديق طفولته حمدى غيث جاء به من الأسكندرية ليعالجه عند صديقه الطبيب النفسانى الذى سرعان ما يصف حالة المريض بالعبارة التقليدية التى سمعناها كثيرا فى الأفلام : «لا ابدا.. ده عنده صدمه عصبية اصابته بحالة ذهول!».

ويفسر حمدى غيث للطبيب محمد الطوخى ما يعرفه عما أصاب صديقه عماد

حمدى.. فهو المؤلف الموسيقى الشهير إبراهيم محسن.. الذى فسخ منذ مدة خطبته للفتاة الرقيقة «راجية» التى هى فاتن حمامه.. ولكن كيف ولماذا ومتى أصابته هذه «الصدمة العصبية» ؟؟ هذه هى علامات الاستفهام التى تصبح مهمة الفيلم كله بعد ذلك الكشف عنها شيئاً فشيئا، من خلال استقصاء تفاصيل القصة كلها من البداية..

من الطبيعى أن يبدأ الطبيب النفسانى بطلب سماع الخطيبة راجية نفسها.. وهنا يقطع الفيلم على الإسكندرية حيث تعيش فاتن حمامة مع جدها عبد العزيز أحمد فى بيت جميل.. وتخبرها خدامتها المرحة وداد حمدى بحاجة الطبيب النفسانى لأن تذهب اليه فى القاهرة ليسمع منها حكايتها مع عماد حمدى الذى فسخ خطبته لها فجأة، لعل هذا يساعد فى كشف أسباب مرضه المفاجئ وبالتالى علاجه.. وتوافق فاتن لأنها مازالت تحب عماد وترغب فى المساعدة على شفائه.. وتقنع جدها، المتشدد فعلا، بالذهاب معها إلى القاهرة حيث تبدأ قصتها مع عماد فى (فلاش باك) طويل..

هنا ندخل تدريجا إلى عالم يوسف السباعى الرومانسى فى قصته «فديتك يا ليلى» المأخوذ عنها الفيلم.. حيث يتسلل الحب الناعم إلى قلوب ناس لا يشغلهم شىء.. وحيث يصبح أكثر ما يطمع فيه الحبيب موعد لقاء هادىء يختلى فيه مع حبيبته ليتبادلا اللهفة والعبارات الرقيقة ويكتفى بتلامس الأيدى أو بقبلة على الجبين.. فلو أن فاتن حمامة أراحت رأسها على صدر عماد حمدى بعد تأمل شمس الغروب على رمال شاطئ البحر، يكون هذا غاية المراد.. ويكون هذا فى الوقت نفسه أقصى تصور للحب فى هذا النوع من القصص الرومانسية عند يوسف السباعى والذى يختلف بالتأكيد عن مفهوم الحب عند كاتب آخر معاصر له هو إحسان عبد القدوس مثلا، ثم يكون هذا هو نوع السينما الرومانسية أيضا عند جمال مدكور أو عز الدين ذو الفقار..

لكننا فى هذا الفيلم بالذات يمكن أن نطلق على هذا النوع من الحب «غرام الحدائق المجاورة».. فالفتاة الحالمة فاتن حمامة التى تعيش مع جدها عبد العزيز أحمد متفرغة لسماع الموسيقى والقراءة والرسم أحيانا.. يبدد وحدتها فجأة صوت الموسيقى الذى ينبعث من المنزل المجاور، حيث وصل الموسيقار الذى تحبه، إبراهيم محسن (عماد حمدى)، لقضاء بعض الوقت فى بيت صديقه حمدى غيث ليتفرغ

لابداعاته.. ومعه طباخه الظريف محمد عبد القدوس، فترسل خادمتها وسكرتيرتها وكاتمة أسرارها العاطفية وداد حمدى ـ كالعادة ـ لتقصى الأمر من الطباخ عبر سور حديقتى البيتين... وعبر هذا السور تتكرر لقاءات الخادمين الظريفة..

الزواج لا يكون «بالعافية» ؟

وتستخدم فاتن حمامة خادمتها فى نقل أخبار الوافد الجديد الذى وقعت فى حبه.. وعندما تنصحها الخادمة بالحذر تقول الفتاة الحالمة عبارة كهذه لا يمكن أن يكتبها إلا يوسف السباعى :

ـ «أنا حغمض عنيا علشان أشوف الحاجة اللى عايزة أعيش فيها.. بكرة حشوف اللى الدنيا حترغمنى أنى أشوفه.. هو ده الحب يا سنية!» .

وعبر سور «الحدائق المجاورة» يلتقى الحبيبان.. بل أنها تتجرأ فتتسلل إلى بيته لتسمعه وهو يعزف.. وعلى الرغم من أن الحب يتأكد يوما بعد يوم إلا أنه يظل متوجسا من أنها تحبه من أجل الحانه وليس لشخصه.. ولكنها تطمئنه وتشجعه على التقدم لخطبتها.وهنا نصطدم برفض جدها لهذا الزواج وبعنف.. والواقع أننا نصطدم أيضا بشخصية الجد الذى قدمه الفيلم أحيانا كرجل عنيف متسلط بلا مبرر إلى حد أنه يرفض عزف حفيدته على البيانو. ويمزق آخر «نوتة موسيقية» بقيت لها من أبيها الذى كان فنانا هو أيضا وبلا مبرر واضح لهذه القسوة.. بينما يقدمه فى أحيان أخرى. جدا حنونا متفهما رقيقا مع حفيدته.. ولكنه يفضل لها الزواج من ابن خالتها ـ محمود عزمى ـ الذى يشاركه أعماله وحساباته ـ ويحاول فرضه عليها على الرغم من نفورها منه.. وبما أن الفتاة فى السينما عربية فى مصر عندما يرفضون لها أن تحب ويجبروها على الزواج من شخص آخر لا تملك المقاومة إلا بالسقوط فى الفراش على الفور حيث يجئ الطبيب فى المشهد المعروف «ويكتب لها على أقراص منومة وشوية فيتامينات».. فإننا نفاجأ بالموقف الشهم لابن الخالة المكروه محمود عزمى عندما يكتشف أن فاتن حمامة تفضل عليه عماد حمدى.. فينسحب على الفور ويؤيد بنت خالته فى حبها.. بل ويلقى على جده المتسلط درسا بليغا فى حق الفتاة فى أن تحب من تشاء لأن الزواج مش بالعافية.!

حين كانت الأحلام.. ممكنة

هنا يرضخ الجد القاسى على الفور ويوافق على خطبة العاشقين.. وترفرف السعادة وتصبح «الحياة لونها بمبى» ويسرحان فى الحدائق والشواطئ الجميلة وبين زقزقة العصافير.. وتقول فاتن حمامة وهى تضع رأسها على صدر عماد حمدى سارحة بعينيها فى الأفق اللازوردى :

- «مش عايزة افتح عنيا.. متهيأ لى أننى بحلم.. وخايفة يروح الحلم الجميل اللى أنا فيه..»

فيقول لها عماد حمدى وهو واثق من نفسه تماما، خصوصا أن الأفق لازوردى :

- «الحلم الجميل اللى أنتى فيه حيفضل على طول.. راجية.. قولى أنك بتحبينى!».

- «لا مش حقول.. لأن اللى عندى مش حب.. أكثر من الحب.. الواحد لما يحب حاجة تكون غريبة عليه.. لكن أنت فى دمى.. فى كيانى..» .

ولابد من أن اشياء من هذا القبيل كانت تسحر الناس فى تلك الأيام من عام ١٩٥٤.. والحياة مازالت هنيئة والأحلام ممكنة والبال خاليا إلى حد كبير من أزمة الإسكان ومصروفات المدارس الخ.. ولابد من أن دموع العذارى كانت تنهمر فى عيونهن العسلية فى ظلام قاعات السينما.. وأقصى ما يمكن أن تصنعه الواحدة منهن أن تسمح بأن يمسك يدها الشاب الذى دعاها إلى السينما ودفع ثمن التذكرة وربما أشترى لها ايضا قطعة من «الجلا» !

لكن هل يمكن أن ترفرف السعادة هكذا ويتزوج العاشقان دون أن تكون هناك مشكلة ؟

مستحيل طبعا.. وإلا فأين تذهب «جرعة النكد» المقررة لكل فيلم مصرى.. ولكل شاب وفتاة مصريين فى حالة حب ؟

السيد عماد حمدى ينقلب فجأة من دون مناسبة، وفى قمة سعادته، على خطيبته فاتن حمامة.. ويسرح فى الأكتئاب ويعلنها ببساطة أنه «خلاص.. الأقدار.. ما تسألنيش.. لكن لازم نفترق» !

هنا أيضا لا تملك إلا أن تستسلم.. وهنا تنتهى قصتها الطويلة التى ترويها للطبيب النفسانى التى رأيناها فى «الفلاش».. ويبدأ الطبيب محمد الطوخى والصديق حمدى غيث فى تحقيق الموضوع مع عماد حمدى المريض المصدوم الذى فقد الذاكرة.. وفى «فلاش» آخر يعود فيه إلى طفولته نعلم أنه يخاف من المروحة»

لأنها تسببت في موت أخته، وهو ما زال طفلا.، في أثناء تسلقها طاحونة هواء ما. سقطت منها .

حذار من الشفقة

هذه «عقدة». وفهمناها.. ولكن تبقى «عقدة» الحقيبة الصغيرة التي يتشبث بها مذعورا من أن يخطفها منه أحد.. وبمزيد من البحث والتقصى يبدأ «فلاش» آخر يبدو كأنه فيلم آخر تماما.. فمن الذى يمكن أن يتصور أن عماد حمدى، وهو غارق فى قصة الحب هذه مع فاتن حمامة، وبعدما أنتصر على كل هذه العقبات، يمكن أن يقع فى الوقت نفسه فى حب زهرة العلا لمجرد أنها فتاة رقيقة تجلس على الشاطئ كل صباح وهى تقرأ كتابا؟! وبعدما تستدرجه بدهاء الأنثى للتعرف اليها.. يتبرع فى اللقاء الثالث مباشرة ومن دون أى مناسبة بأن يحكى قصة «حذار من الشفقة» لاستيفان زفايج حيث أحبت فتاة مشلولة فارس، وعندما رفض الاستجابة لحبها انتحرت.. فإذا بزهرة العلا مشلولة هى الأخرى ولكن عماد حمدى «لم يأخذ باله».. وإذا بها تطبق القصة بحذافيرها فتنتحر زاحفة بجسدها إلى البحر.. وإذا بعماد حمدى يعتبر نفسه مسؤولا عن موت الفتاة التى رأى فيها شبها بأخته الطفلة التى تسبب فى موتها أيضا وإذا بالقصة تتكرر بحذافيرها للمرة الثانية.. وكان عماد حمدى متخصص بقتل الفتيات اللاتى يحبهن أو يشفق عليهن ويصاب بالعقدة النفسانية فيفقد الذاكرة.. ويتشبث بحقيبة زهرة العلا التى بقيت منها.. ويتخلى عن حبه لفاتن حمامة فجأة ويهيم على وجهه مذهولا على الرمال ..

ميل تاريخى للأكتئاب

هذا المزاج الميلودرامى الفاجع الذى يلوى عنق قصة حب عادية وجميلة، كانت تمضى فى مسارها العادى نحو السعادة، ينبع من هذا الميل التاريخى التقليدى عندنا للأكتئاب والتعاسة فى كل مناحى حياتنا، من السياسة إلى الأقتصاد إلى العواطف إلى السلوك اليومى الذى يرفض مجرد الضحك الذى نتوجس شرا بعده، فنهمس فى رعب : «اللهم أجعله خير».. فمزاجنا العام يتلذذ بالشقاء والعذاب والاستسلام «للأقدار» كما جاء على لسان بطل الفيلم.. ولو لم تجد هذه الحكايات هوى واستجابة لدى المشاهدين لما حولها المنتجون إلى أفلام بالطبع.. والمأساة تبدأ

فى القصة بالطبع التى كتبها المؤلف لقراء يعرف مطالبهم النفسانية التعسة أولا.. ثم عندما تتحول إلى الفيلم تضيف إليها الصورة والأداء والموسيقى مزيدا من الشقاء والدموع.. والمذهل أننا منافقون وإلا فلماذا نفضل بعد ذلك النهايات السعيدة ؟ ونرفض النهايات التى قد لا يتزوج فيها البطل والبطلة أو ينتصران على كل أعدائهما.. ولكن بعد أن تكون قد اشبعنا انفسنا حزنا ولطما على الخدود لما تعرض له هذان البطلان؟.. فنحن نتلذذ فى نشوة اقرب إلى الشذوذ بأن نراهما يتعذبان طول الفيلم ويخرجان من كارثة إلى كارثة.. ثم نتلذذ فى الوقت نفسه وبالقدر نفسه حين نراهما يتزوجان فى النهاية.. وفى «آثار على الرمال» يتعذب عماد حمدى طول الوقت - ومعه فاتن حمامة طبعا - قبل أن تتكشف عقده بعد الأخرى، ويتم شفاؤه. ويعود إليها فى النهاية ليعيشا «فى تبات ونبات»..

فهل من الحرام أن يعيش الإنسان عندنا فى «تبات ونبات» من البداية وكما يفعل كل البشر العاديين فى كل المجتمعات المتحضرة.. أم أنه تراث الهم والنكد الذى لا نستطيع التخلص منه بل ونستعذبه حتى نحول الفن الجميل نفسه إلى نوع آخر من القهر ؟ .

- مجلة « فن » - السنة ٣ - العدد ٤٨ - ٣١ / ١٢ / ١٩٩٠ .

مقالات عام ١٩٩١:

«الاسطى حسن»
الفقراء والأغنياء..
قبل شهر واحد من ثورة يوليو!

فى مشهد الذروة من فيلم **«الاسطى حسن»** تذهب هدى سلطان الى القصر الذى عرفت للتو أن زوجها الاسطى حسن - فريد شوقى - قد هجرها اليه، لترجو السيدة التى يعيش معها الزوج المختفى أن تتخلى لها عنه، لأنها - أى سيدة القصر الارستقراطية - تستطيع بمالها أن تشترى عشرة رجال مثل حسن.. بينما هى - أى الزوجة - لا تملك سواه زوجا ووالدا لطفلها.

وطبيعى أن تتصرف زوزو ماضى بارستقراطيتها المعروفة، فتستنكر هذا الكلام من البداية وتشمئز منه، ثم تطرد الزوجة من بيتها الفخم.. وطبيعى أيضا الا تسحب هدى سلطان ابنها الطفل لتنصرف قبل أن تقول العبارة التقليدية التى نسمعها فى الأفلام فى مثل هذه المواقف: «أنا ماشية.. لكن قبل ما امشى لازم أقول لك . كذا وكذا».. وهو الدرس الأخلاقى الذى لابد أن يلقيه الفقراء المطرودون، والذين هم على حق دائما، على مسامع السادة الأغنياء الذين هم أشرار ومنحرفون دائما، لكى تضج أكف مشاهدى «الترسو» المطحونين فى الصالة بالتصفيق لهذا الموقف «العالى جدا» فى السينما العربية فى مصر.. وحيث ينتقم المظلوم المسكين من الظالم الثرى ولو بمجرد الكلمات .. فهو انتقام المشاهدين كلهم فى الوقت نفسه من أوضاع تعيسة كثيرة لاينفسون عنها إلا فى السينما..

ولكن قبل أن تغادر هدى سلطان وطفلها القصر الفخم، يكون زوجها فريد شوقى قد فتح الباب بمفتاحه الخاص، ودخل الى الردهة ليفاجأة بزوجته وابنه فى آخر

مكان كان يتوقع مجيئهما إليه.. فتحدث المواجهة الحاسمة التى ينتظرها الجمهور بفارغ الصبر.. وفى البداية ينهرها فريد شوقى لمجيئها إلى هذا المكان، فتستعطفه بأن يعود معها إلى البيت أن لم يكن من أجلها فمن أجل ابنهما.. ولكنه يبدو وقد قرر نهائيا أن يغيرِ مسار حياته كله، وبلا عودة.. وفى لحظة ثورة عاتية على ظروفه التى دفعته إلى ذلك يصرخ كأنما يبرر ما فعله:

- «خلاص.. زهقت من عيشة الفقر والحرمان.. عايز اتمتع واقب - بمعنى اقفز - على وش الدنيا»..

وتكون هذه العبارة هى مفتاح فيلم «الاسطى حسن» كله فى الواقع ..

فالبيت الذى حدثت فيه هذه المواجهة هو قصر فخم فى الزمالك تعيش فيه المرأة الارستقراطية اللعوب زوزو ماضى.. ولكن البيت الذى جاءت منه الزوجة المهجورة يقع على الضفة الأخرى عبر النهر.. فى احدى الحوارى الضيقة الفقيرة فى حى بولاق.. الذى شاءت الأقدار الغريبة أن يكون مواجها مباشرة لحى الزمالك الارستقراطى، الذى هو أصلا جزيرة كبيرة وسط النيل اختاره الأجانب الذين كانوا يسيطرون على مقاليد الحياة فى مصر منذ أيام الاستعمار ليبنوا فيه مساكنهم فى شوارعه الهادئة الأنيقة. ربما ليعزلوا أنفسهم تماما بمياه النهر عن حياة بقية المصريين الفقراء أو العاديين.. ويعد ما بنى الانجليز لأنفسهم «نادى الجزيرة» لصيقا لحى الزمالك - والذى كان لهم وللصفوة من كبار التجار والأثرياء من المصريين - جعلوا وسيلتهم للاتصال بقلب المدينة الشعبى والتحكم فيه هو «كوبرى أبو العلا» الذى صممه المهندس الفرنسى ايفيل الذى بنى البرج الشهير فى باريس.. ويقال أنه انتحر بعد اكتشافه خطأ هندسيا فى تصميم الكوبرى، الذى ظل على الرغم من هذا الخطأ هو الفاصل الرمزى بين عالمين مختلفين تماما : بولاق الحى الشعبى المزدحم بالطبقات الشعبية الفقيرة أو البرجوازية المتوسطة فى أحسن الأحوال، وحيث الحوارى الضيقة المتربة تضم البيوت الصغيرة المتهالكة التى تتقارب حتى تبدو وكأنها تتساند على بعضها، وحيث الحرفيون الصغار والباعة وأصحاب الدكاكين والورش لا يكفون عن انجاب الأطفال الذين يلعبون فى التراب ويثيرون الضجيج.. ثم عبر النهر فقط وخلال خطوات قصيرة على الكوبرى يبدأ عالم آخر مناقض فى حى الزمالك حيث الشوارع الواسعة والبيوت الفخمة والقصور «والفيللات» التى تحيطها أسوار الحدائق التى تتدلى منها عقود الفل والياسمين..

وحيث يسكن الأجانب أو الطبقات اللصيقة بهم من أثرياء المصريين فلا تسمع صوتا لدبيب نملة.. أو هكذا كانت على الأقل عندما صنع صلاح أبو سيف فيلمه الذى كان عرضه الأول فى ٢٣ يونيو ١٩٥٢.. أى قبل شهر واحد من ثورة يوليو.. وهى مفارقة ربما لم تخطر ببال صلاح أبو سيف نفسه !

هذا الوضع الجغرافى الفريد ربما كان هو نفسه الذى أوحى بفكرة الفيلم كله.. ولعل هذا ما أغرى صلاح أبو سيف بصنع الفيلم من الأساس.. حى الفقراء فى مواجهة حى الأغنياء.. ولا يفصل بينهما إلا النهر فكيف يعيش هؤلاء وأولئك.. وماذا لو أدى الجسر الذى يربط بينهما الى «اختلاط» الاثنين معا بشكل ما، أو من خلال مغامرة ما، حتى لو كانت حماقة !

فى الصياغة المدروسة لمشهد الذروة فى «**الاسطى حسن**» الذى تحدثنا عنه.. تعبر هدى سلطان النيل فى عربة حنطور يملكها سيد بدير، الحوذى الطيب الشهم أحد جيرانها فى الحى الشعبى ومن أصدقاء العائلة، وهو يتبرع بتوصيلها الى حى الزمالك حيث عرفت أن زوجها المختفى عن البيت والحارة منذ مدة، يعيش هناك مع تلك المرأة الارستقراطية..

هنا تكون دلالة الحنطور عند صلاح أبو سيف فى الحى الأنيق الذى لا يعرف إلا السيارات، ثم ملابس الحوذى الفقير نفسه الجلباب الرث وغطاء الرأس الذى هو «منديل محلاوى» بسيط ، ثم ملابس الزوجة هدى سلطان نفسها : «الملاية اللف» التى هى الزى الرسمى لبنات الحى الشعبى، وابنها الطفل فى يدها يلبس حلة ضابط جيش كما كان الفقراء والبرجوازيون الصغار يحلمون لأبنائهم بمناصب السلطة فى تلك الأيام، ولو بالباس الطفل حلة ضابط تيمنا بأن يصبح ضابطا فعلا..

هذه الدلالات «الشكلية» كلها تعنى «اقتحاما» من الحى الشعبى للحى الارستقراطى.. وهى قد تحمل معنى الغزو أو التطفل أو الاستجداء.. أو ربما كل هذا معا.. فكيف يستقبل الحى الارستقراطى كل هذه النماذج الوافدة من الشاطىء الآخر ؟

ان النتيجة الحتمية لهذا الصدام غير المتكافىء هى الطرد.. أيا كانت القضية التى سمحت أصلا بهذا التسلل غير المنطقى عبر الكوبرى، وهو ليس مجرد جسر على نهر وانما هو أساس حاجز بين طبقتين.. وأيا كانت مشروعية مطالب هدى سلطان وقوتها أخلاقيا، فهى محكوم عليها بالطرد من زوزو ماضى أيا كان غرقها

فى الرذيلة بالمعنى الأخلاقى الواهى مادامت هى الأغنى والأقوى، ولو كانت هى المغتصبة لرجل ليس من حقها.

الخدم أشد قسوة من الاسياد !

بل ان ذكاء صلاح أبو سيف «الخبيث» جعله يبدأ فى اذلال هذه السيدة الفقيرة المظلومة بمجرد أن تجرأت على عبور الكوبرى، ومن أبناء طبقتها أنفسهم أولا.. فالبواب ينهرها على باب القصر ويسألها عمن تريد بمظهرها الزرى هذا.. وعندما تقول انها جاءت من أجل الاسطى حسن.. يقول لها بتأفف :

– «معندناش هنا اسطوات»!

ثم يسمح لها بالدخول عندما تصور هازئا أنها لابد أن تكون «الغسالة» .. وقد يكون هذا البواب نفسه من أهالى حى بولاق الفقراء أصلا.. ولكن مشكلة هذه النماذج أنها عندما تلتحق بخدمة السادة تكتسب طباعهم وعجرفتهم حتى مع أبناء طبقتهم نفسها.. لأن هذه هى طبيعة الخدم عندما ينعمون فى ظلال السادة وعلى فضلاتهم .

وعندما تطرق المرأة الفقيرة باب القصر.. فاننا لا يمكن أن نغفل نظرة الازدراء الهائلة من الخادم.. انه ينظر اليها وهى «بالملاية اللف» مذهولا.. وكأنه لم ير هذا الشىء من قبل، حتى فى بيته شخصيا فى حى شعبى بعيد آخر !. ثم عندما تقول له بمذلة شديدة أنها تريد أن تقابل «الست هانم» يدهش أولا، ثم يقول لها بتأفف: «طيب خليكى واقفة هنا»!

ثم يتسلل بأدب شديد جدا إلى «الست هانم» زوزو ماضى وهى تعزف البيانو برشاقة، ويميل بأدب ليهمس بأن سيدة ما «شكلها غريب» تطلب مقابلتها.. وعلينا أن نلاحظ تعبيرات امتعاض الخادم و «قرفه» ربما تكون أكثر شدة ورفضا من تعبيرات «الهانم» نفسها !

مثل هذه الملاحظات الصغيرة الذكية لا يمكن أن تفوت مخرجا أديبا مثل صلاح أبو سيف الذى يفجر الصراع عنيفا وحاسما بين هدى سلطان من ناحية.. وزوزو ماضى وفريد شوقى الذى انضم اليها، متصورا أنه أصبح من «نوعها» ومن طبقتها من ناحية أخرى. وهو صراع بعد ما يطرح فيه فريد شوقى مبرراته فى ترك زوجته والحى الشعبى كله لكى ينجو من حياة الفقر والتعاسة.. يعود فيتحول من جديد الى

وحش شرس لا يريد أن يبقى على شيء مما يذكره بماضيه الذى جاء منه .. فهو لا يكون أقل قسوة من عشيقته الارستقراطية وهو يطرد زوجته وابنه من القصر شر طردة !

ولا يفلت صلاح أبو سيف عنصر الميلودراما هنا أيضا عندما يسرف فى استخدام صيحات الطفل - سليمان الجندى - وهو يستعطف أباه الا يتركه وأن يعود معهما إلى بيته فى بولاق.. بينما يصم الأب أذنيه عن بكاء طفله ويواصل اصراره على طرده مع أمه من الزمالك إلى بولاق.. والاعتراض ليس على مبدأ استعطاف الطفل لأبيه.. فهذا منطقى .. ولكن على الاسراف فيه لكسب شفقة المشاهد.. وربما لاستخدام هذا العنصر الميلودرامى أكثر من مرة عندما يتخيل فريد شوقى بكاء ابنه فيؤنبه ضميره على ما فعله ويلح عليه صراعه الداخلى.. ربما لأنه على الرغم من النعيم الذى يرفل فيه فى قصر عشيقته الثرية وعلى الرغم من توقه لتعويض سنوات الحرمان، ليس مقتنعا فى أعماقه بأن هذا هو الحل، أو أن هذه هى الوسيلة الشريفة.. وما تبقى حيا فى ضميره من التكوين الشعبى لابن البلد يرفض فى الواقع هذا السلوك.. وهو تمهيد منطقى أيضا لقراره فى نهاية الفيلم برفض هذا النعيم الزائف، والعودة إلى بيته وحيه الشعبى، حيث ينتمى فعلا ..

حكاية الأسطى حسن

القصة تبدأ كما تبدأ هذه القصص، بالاسطى حسن العامل البسيط الفقير فى «ورشة حدادة» فى بولاق ويمارس كل حياة هذه الطبقة الكادحة من معاناة، لاتنتقص على الرغم من ذلك، من حياته الهانئة المستقرة إلى حد ما مع زوجته هدى سلطان وابنهما الصغير.. وعلى الرغم من مناكفات خفيفة الدم من حماته مارى منيب.. والمشاكل كلها تأتى بالطبع من نقص المال.. وحيث لا يكفى أجر العامل البسيط لتلبية كل احتياجات البيت .. خصوصا مع تحريض الحماة المستمر لكى تتمرد ابنتها على هذه الحياة التعيسة التى ألقاها فيها «حظها المايل» على طريقة مارى منيب !

ومع ذلك، فالحياة معقولة الى حد ما، «والبال رايق» وهدى سلطان تغنى لزوجها أغنية حب فى «حنطور» صديقها الحوذى الطيب سيد بدير.. ثم تغنى عندما تحزن، وعندما تفرح، حتى يبلغ عدد الأغانى خمسا.. فى موضوع لا يحتمل هذا !

ويجيب صلاح أبو سيف على هذا الاعتراض بقوله : «كانت ممثلة الفيلم الأولى مطربة.. هى هدى سلطان.. وفى تلك الفترة كان السوق الخارجى للفيلم المصرى بصفة خاصة يتطلب وجود الأغانى فى الأفلام.. ومع هذا فاننى أعتقد أن الأغانى لم تكن «محشورة» فى «**الأسطى حسن**»، وأننا اذا حذفناها منه فان الأحداث ستتأثر.. واذكر بصفة خاصة الأغنية الأولى التى كانت هدى سلطان تردد فيها كلمات معاكسة لما تفعله.. فبينما كانت تكنس البيت وتقوم بتنظيفه كانت تغنى كلمات تقول فيها أنها بنت عائلة كبيرة.. وتشترط على زوجها الا تعنى بشؤون بيتها بنفسها.. كانت أغنية طريفة متصلة بموضوع الفيلم »..

وحول هذه الأسرة الصغيرة يرسم صلاح أبو سيف بعض ملامح الحارة المصرية فى بولاق التى ولد وعاش فيها هو نفسه، ويعرفها جيدا.. وحيث الحس الجماعى قوى جدا ومترابط مثل البيوت الصغيرة المتساندة .. فالكل مع الكل.. والهموم مشتركة.. وليست هناك حواجز ولا أسرار .. ومجموعة أصدقاء فريد شوقى هم زميله العامل فى الورشة شكوكو والحوذى الطيب سيد بدير والعجوز الأكثر طيبة عبد الوارث عسر. كأنهم أعضاء فى الأسرة يشاركون فى كل أفراحها وأحزانها..

وتبدأ المأساة حينما يذهب فريد شوقى إلى الزمالك لتركيب «بوابة حديدية» من صنع الورشة فى بولاق.. فى قصر الغانية اللعوب زوزو ماضى، التى سرعان ما تجذبها على الفور فحولته كرجل فتوقعه فى حبائلها .. لأنها تبدو كأنما لا يشغلها شىء عن السهر واللهو والصخب واصطياد الرجال.. ويبدو أنها سئمت «نوع» الشبان المتأنقين من طبقتها والذين يمثلهم رشدى اباظة، الذى كان حينذاك ممثلا جديدا لا يزال صغيرا . وحسب المفهوم التقليدى السائد عن هذه الطبقة – حتى عند صلاح أبو سيف نفسه – فانهم يبدون فاسدين تماما منحلين، لا تشغلهم إلا سهرات الكباريه والتنفيس عن عقدهم الجنسية.. فاذا ما وقع فى أيديهم «فحل» من الطبقة الشعبية ذات الملابس الرثة والرائحة التى ليست طيبة تماما.. فانه يثير الرغبات المكبوتة لدى نساء هذه الطبقة ! وكنوع من المغامرة والتغيير وتجربة رجل له مذاق مختلف.. حسب المفهوم الساذج من أن أبناء الطبقات الشعبية أكثر فحولة من أبناء الذوات. وهو المفهوم نفسه الذى عاد خيرى بشارة بعد أربعين سنة ليقدمه فى «**كابوريا**» وحيث تلتقط رغدة الارستقراطية البيضاء الجميلة، الشاب الرث الأقرب للصعلكة والجلافة أحمد زكى من حارة شعبية أيضا وبقوة الفلوس لمجرد أن تخرج

من الملل !

وبديهى أن يعجز الأسطى حسن عن مقاومة اغراء المال والنعيم والملابس الأنيقة التى يحصل عليها جميعا بالسلاح الوحيد الذى يمكن أن يعبر به الكوبرى، ويقهر هذه الطبقة.. وهو قوة الجنس فى مواجهة قوة المال !. ولذلك فهو يهجر بولاق وينسى كل شىء عنها، حتى علاقته بأسرته وأصدقائه ويتصور أنه أصبح فعلا جزءا من الزمالك لمجرد أنه أصبح يلبس ملابسها الأنيقة .

ويلعب صلاح أبو سيف بهذا المعنى الجنسى بذكاء على النحو الذى يستهويه فى معظم أفلامه.. باستخدام بعض مفردات الصورة التى يسمونها «رموزا» وهى مجرد ايحاءات واضحة بالتشابه.. كاستخدام بعض الأدوات مثل «الشنيور» مثلا، الذى فى موضع ما من المشهد، يوحى بمعنى على المشاهد أن يلتقطه .. ولكنه يستخدم مع هذا المضمون الجنسى مضمونا طبقيا آخر واضحا.. هو التناقض بين نموذجى سيدة الزمالك الارستقراطية وعامل بولاق الفقير.. ليعبر - بقدر ما - عن التناقض الاشمل بين طبقتين كاملتين فى مواجهة بعضهما ولا يفصلهما إلا كوبرى .. وهو تناقض كان يشمل مصر كلها فى الواقع .. قبل شهر من ثورة يوليو.. وربما حتى الآن !

وكان صلاح أبو سيف قد أخرج قبل «**الاسطى حسن**» سبعة أفلام لم يكن فيها ما ينبىء عن الحس الاجتماعى الواعى الذى يملكه بالواقع المصرى.. بل ولا يجمعها حتى ذلك الحين اتجاه أو اهتمام واحد واضح .. لأنه كأى مخرج شاب جديد يتحول من المونتاج فى مدرسة استديو مصر إلى الإخراج كان يبحث عن فرصة أولا ، ويصنع ما يتاح له أن يصنعه.. ولذلك بدأ عام ١٩٤٦ بأول أفلامه «**دايما فى قلبى**» ثم «**المنتقم**» و«**مغامرات عنتر وعبلة**» و«**شارع البهلوان**» و«**الصقر**» ثم «الحب بهدله» و«لك يوم يا ظالم» وهى أفلام ، ومن مجرد أسمائها، لا توحى بصلاح أبو سيف الذى نعرفه.

ومن هنا تجىء أهمية «**الأسطى حسن**» فيلمه الثامن الذى كان بداية لأن يطرح حسه بالواقع المصرى على استحياء على الرغم من أن القصة من تأليف فريد شوقى أساسا وحيث يروى صلاح أبو سيف نفسه :

- «فى فيلم «الاسطى حسن» تناولت لأول مرة موضوعا من الموضوعات السياسية التى تعالج الفوارق بين الطبقات، والفقر فى الأحياء الشعبية.. فبعد نجاح

فيلم **«الك يوم ياظالم»** جاءنى فريد شوقى بفكرة فيلم عن عامل من بولاق يجلس على كورنيش النيل ويتطلع إلى الزمالك.. واشترك فريد شوقى وهدى سلطان من ناحية، ورمسيس نجيب من ناحية معى فى انتاج «الاسطى حسن» وكتبت السيناريو مع السيد بدير.. وكان وحيد فريد الذى عمل معى فى فيلم **«الك يوم ياظالم»** مشغولا بفيلم آخر، فلم يستطع تصوير فيلمى الجديد.. فتعاقدت مع فيرى فاركاش الذى صور لكمال سليم فيلمى **«العزيمة»** و **«إلى الأبد»**..

وواضح أن صلاح أبو سيف والسيد بدير فى السيناريو الذى كتباه للأسطى حسن اضافا الكثير لفكرة فريد شوقى، عن العامل من بولاق الذى يتطلع الى حى الزمالك المواجه.. وحيث أصبحت المواجهة فعلا بين عالمين مختلفين وطبقتين تفرق بينهما تناقضات مريرة وليس مجرد جسر على النيل.. وكان الفيلم واعيا بأن يدين ويحسم محاولة طبقة أن تحل مشاكلها من خلال القفز على طبقة أخرى بقوة الجنس أو الفحولة.. فهذه حلول وهمية موقتة، فضلا عن فرديتها.. ولذلك فهو يعيد بطله الاسطى حسن إلى واقعه الحقيقى فى حى بولاق، حيث لابد من مواجهة أخرى أكثر موضوعية لمشاكله.. ولو أن الفيلم لكى يصل ببطله إلى هذه النهاية، اقحم عنصرا ميلودراميا آخر هو الزوج المشلول حسين رياض الذى يرقب مباذل زوجته العابثة زوزو ماضى من وراء ستار وهى تتقلب من عشيق إلى عشيق عاجزا عن صنع أى شىء إلى أن تحين الفرصة ليقتلها ويخلص البشرية من مباذلها فى اللحظة المناسبة بالضبط التى يكتمل فيها وعى البطل..

وأدرك الأسطى حسن حقيقة انتمائه الوحيد لحى بولاق حيث عاد، ومازال يعيش هناك حتى الآن، بحثا عن حل آخر لكل «الاسطوات حسن» لكى يقتربوا ولو قليلا من مستوى حى الزمالك من دون أن يعبروا الكوبرى جريا وراء وهم زوزو ماضى.

- «مجلة «فن» - السنة ٢ - العدد ٤٩ - ١٩٩١/١/٧.

« الزوجة العذراء »
سينما الملائكة الذين لا يخطئون !

إذا كانت فاتن حمامة رمزا من رموز السينما المصرية، فانه يمكن اعتبار عماد حمدى رمزاً آخر على مستوى الرجال، وان لم يكن بالمقدار نفسه.. وأحد الأسباب بلا شك هو أن عدد الممثلين الذين لعبوا دور الفتى الأول أكثر من الممثلات . وهى ظاهرة قديمة فى السينما المصرية ومازالت مستمرة حتى الآن.. مما جعل «النجمة» عملة أكثر ندرة، وبالتالى أكثر تميزا.. بينما كانت أدوار «الفتى الأول» تتوزع دائما بين أكثر من ممثل، يمثل كل منهم نموذجا أو «تيبا» مختلفا عن الآخر.. وربما بسبب ذلك كانت المنافسة أمام فاتن حمامة أقل بكثير منها أمام عماد حمدى.. الذى فرض عليه تكوينه الشكلى الخاص، وأداؤه الرزين قليل الانفعالات، أن يلعب غالبا شخصية الرجل الأقرب إلى النضج والتعقل والخطوات المحسوبة.. فيصبح رمزا للرجل الذى تحلم به المرأة زوجا .. فى الوقت الذى كانت فاتن حمامة تمثل للرجل، المرأة التى لا يمكن أن تخطىء!

ولأن مفهوم السينما الغالب عند المشاهد المصرى هو المفهوم الخلقى.. فلقد كان طبيعيا أن يلقى هذان النموذجان للمرأة والرجل أكبر قدر من القبول فى الأفلام التى يلعب كل منهما فيها عنصر الخير والفضيلة وسط أى عناصر شر أو «رذيلة» يمكن أن يزدحم بها الفيلم.. ومن هنا ربما كانت فاتن حمامة وعماد حمدى أكثر النجوم انتشارا فى السينما المصرية، حتى لا يمكن حصر عدد أفلامهما، بل وتأثيرهما القوى فى الوقت نفسه، فى تأكيد الشخصية المثالية كما يحب المشاهد أن يراها على الشاشة، وربما كانت أفلامهما معا هى أكثر الأفلام نجاحا و«نظافة» بهذا المفهوم الخلقى.. حتى عندما كان أداء كل منهما يقف عند حدود النمطية والتكرار، فنتصور

أحيانا أنه يلعب الشخصية عينها في كل فيلم ..

و«**الزوجة العذراء**» الذى أخرجه السيد بدير عام ١٩٥٨ هو تأكيد مثالى لنمط فاتن حمامة وعماد حمدى.. بدليل أن الشخصية التي تبدو أكثر حياة وقلقا ووجدا، هي شخصية الممثل الثالث الذى يقف بينهما ويدور الصراع من حوله وهو أحمد مظهر، الذى كان وجها جديدا حينذاك، يؤكد خطواته فيلما بعد فيلم كنموذج مختلف نوعا عن الفارس الرومانسى والارستقراطى النبيل الذى ظهر بعد ثورة يوليو (تموز) مباشرة، وسقوط الطبقة التى يمثلها ولو على مستوى الشكل.. شكل الممثل وشكل سقوط الطبقة معا.. فكأن السينما المصرية رحبت بأحمد مظهر وتمسكت به كآخر فرسان عصر كانت تحن اليه !

من أجل ارضاء المشاهد

وسيد بدير مخرج «الزوجة العذراء» هو أحد أهم شخصيات السينما المصرية وأغزرها نتاجا، ممثلا ومخرجا وكاتبا مميزا للسيناريو والحوار.. ولذلك يدهشنا هنا أن يعهد بالسيناريو والحوار إلى كاتب آخر هو محمد مصطفى سامى الذى ارتبط بأفضل ميلودرامات حسن الإمام من حيث البناء المحكم والضرب على الأوتار التى كانت هذه المدرسة تدرك بذكاء أنها تعجب المشاهد المصرى.. وان كنا ندرك فى «الزوجة العذراء» أن لمسات السيد بدير ككاتب، لم تكن غائبة عن الفيلم وهو يخرجه، فيؤكد على مواقف أو عناصر درامية تستهويه.. مثل اللعب على الدافع الجنسى مثلا، وجملة الحوار المركزة ولكن المفعمة بالايحاءات.. وحتى تشبيهات الصور التى يسميها البعض خطأ - بالرمز- والتى يستخدمها صلاح أبو سيف الذى عمل معه سيد بدير كثيرا فى أفلامه الأولى.. بل وحين يستخدم المؤثر الصوتى - كصورة صهيل الحصان - للتأكيد على معنى ما، فهذه كلها اضافات لسيد بدير المخرج على سيناريو محمد مصطفى سامى لتفسير الموقف الدرامى أو التأكيد عليه، خصوصا عند المشاهد المصرى الذى يميل إلى الالحاح على المعنى مهما كان واضحا..

وهنا لا يمكن اغفال أن الفيلم كان من انتاج رمسيس نجيب الذى مازال مثلا حتى الآن للانتاج النظيف بالمعنى الفنى.. وحيث كان المنتج «سينمائيا فعلا»، قادما من قلب الصناعة نفسها ومتمرسا فيها، وبالتالى موفرا لها أفضل العناصر فى فروع العمل.. وحيث نلاحظ مثلا جودة التصوير بالأبيض والأسود لمحمود نصر.. ثم

رقى أو «شياكة» كل التفاصيل، من ديكور إلى ملابس إلى موسيقى ناعمة معتمدة تماما على الاسطوانات الأجنبية.. وحيث لا نجد قبحا ولا ابتذالا فى أى شىء.. ولا سيما أن الفيلم يحدث فى الأجواء الأثيرة لهذه السينما الكلاسيكية التى ترى أن المشاكل الجديرة بالمناقشة فى الأفلام هى مشاكل الأزواج المترفين مع زوجاتهم، وفى اطار الثلاثى المعروف، للزوج والزوجة والعشيق.. أو الحبيب المنافس على الأقل حرصا على عدم خدش الحياء.. مع الحرص على عدم الخروج عن الشريحة «المستريحة» من المجتمع ، التى لا تشغلها مشاكلها المادية ولا المهنية على الاطلاق، لكى تتفرغ بالكامل لعلاقاتها الناعمة !

«عواطلية» السينما المصرية !

عماد حمدى فى «**الزوجة العذراء**» هو الدكتور فؤاد الطبيب الشاب الذى لا نراه يمارس الطب على الاطلاق أو يذهب مرة ولو من باب الخطأ الى مستشفى، أو يحمل «سماعة» ليكشف على أى مريض! فهو يكاد يكون الطبيب الشخصى المتفرغ لصديقه مجدى أو (أحمد مظهر) الذى ورث أملاكا، وثروة كبيرة عن عائلته، ويعيش فى قصر فخم، واسطبل به ستة جياد، وله «عزبة» فى الريف لا تقل فخامة ! ومثل كل بطل «شيك» فى الفيلم المصرى ! بينما يخدمه طباخ عجوز هو عم صالح الذى يلعبه حسين عسر، ووداد حمدى أشهر خادمة فى السينما المصرية وزوجها عدلى كاسب سايس خيول الاسطبل، وخدم آخرون نسمع أسماءهم.. فإننا لا نعرف كالعادة ماذا يفعل هذا الشاب الارستقراطى المرفه غير أنه ثرى و«مستريح».. واتحدى أن تكون هناك اشارة واحدة فى الفيلم لمهنة هذا الكائن الخرافى المعلق فى الفراغ، أو عن نوع دراسته مثلا أو ماضيه أو تاريخه أو خبراته السابقة.. وهذه هى العادة الشائعة فى هذه الأفلام التى تقدم شخصياتها فقط منذ لحظة بدء الفيلم وكأنهم ولدوا فجأة حينذاك ! لأن كل ما يعنى كاتب السيناريو والمخرج هو فقط ما سوف تفعله شخصياتهم فى الفيلم، وبلا أى داع للخوض فى تركيبها أو مكوناتها قبل ذلك.. ولذلك نحن لا نصاب بالدهشة أبدا عندما نرى معظم أبطال السينما المصرية - باستثناء الخدم والراقصات - «عواطلية»!

والفعل الوحيد الذى يقوم به أحمد مظهر، وفيما لا يتعدى دقائق فى بداية «الزوجة العذراء» هو أن يسابق صديق عمره عماد حمدى على الجياد، لكى يقع

فجأة عن صهوة جواده ويصاب بعطب ما فى جسده نفهم على الفور أنه أدى الى عجزه الجنسى.. ويصبح هذا هو محور الفيلم كله بعد ذلك !

البيه العاجز والسايس الفحل !

بعد هذه الحادثة بعامين كاملين نكتشف أن عماد حمدى مازال ملازما لصديقه المصاب أحمد مظهر ولا يكاد يفارقه، حتى أننا لم نر عماد حمدى يذهب الى بيته أبدا. وكأنه السيدة الوالدة، وليس مجرد صديق مهما كان وفيا مخلصا ! ثم يبدأ الفيلم باللعب على مسألة العجز الجنسى هذه لكى نفهم.. ففى مقابل هذا «البك» الثرى المحروم من ممارسة حقوقه الطبيعية المشروعة نجد أن «سايس» خيوله الفقير عدلى كاسب هو «الفحل» مفتول العضلات الغارق فى بحار الحب والسعادة مع زوجته الخادمة وداد حمدى التى كانت تتمتع، على الرغم من شكلها وأدائها الشعبى، بجسد بض مثير، حتى أصبحت نموذجا للجمال «البلدى» الذى يناسب المزاج الشرقى الذى كان يفضلها أحيانا على بطلة الفيلم نفسها، خصوصا لو كانت «معصعصة»! وأعتقد أن هذا المزاج الشرقى، فضلا عن حيويتها وخفة روحها وتلقائيتها أمام الكاميرا، كانت كلها وراء نجاح وداد حمدى وانتشارها، حتى أصبحت قاسما مشتركا فى معظم الأفلام.. وحتى تمنى كل مشاهد أن تكون عنده خادمة مثل وداد حمدى لكى يطلق زوجته من أجلها !

ويقدم السيد بدير التكوين الجسدى لهذه الخادمة وزوجها السايس عدلى كاسب وعلاقة الحب والاشتهاء الدائمين بينهما كنقيض واضح لحرمان سيدهما الثرى الذى منحه الله كل شىء وحرمه من هذه الميزة الهائلة. وهو دليل تقليدى آخر من السينما فى مصر على فكرتها الراسخة عن أن الفقر يمكن أحيانا أن يكون أفضل من الثراء.. وأن ما نسميه «براحة البال» لا يمكن شراؤه بأى ثمن ! ويشبه السيد بدير علاقة الهيام هذه بين الزوجين تشبيها صوريا سانجا بحصان فى الاسطبل يقبل حصانة أو «فرسة».. وبعد مشاهد تفيض بالاغراء والدلال يقول السايس الفحل لزوجته البضة الشبقة : «اسبقينى .. أنا جاى وراكى» وبينما هو ينهى عملا فى يده تعود فتتعجله : «يامحروس.. يامحروس.. ياالله بقى عشان نتعشى»!.. فيقول :«طيب» ويدخل حجرتهما الصغيرة فى طرق القصر الفخم الذى يسكنه سيدهما.. ويغلق الباب فى وجه الكاميرا لنفهم نحن ما الذى سيحدث.. ونسمع صهيل «الفرس» الذى

ينطق بالانتشاء.. وهذه الاشارات المهذبة للجنس هى كل ما تجرؤ عليه السينما العربية فى مصر فى الواقع، ليلتقط منه المشاهد المعنى المراد، لأن المحاذير الرقابية والخلقية تمنع استخدام الصور.. وهو نوع من النفاق الذى ارتضى به الجميع، لأن بعض مشاهد الرقص الشرقى الذى تمتلىء به أفلامنا، هى فى تقديرى أكثر اثارة وابتذالا، وهدفها الرئيسى ليس الرقص كفن .. وانما استثمار جسد المرأة !

عماد يضحى .. ومظهر يتزوج !

ويقطع الفيلم بعد هذه التقدمة قطعا مفاجئا إلى الأسكندرية ، حيث كان لابد - ولا يزال - أن يتم تصوير أجزاء من أى فيلم هناك.. حيث نتعرف إلى السيدة الارستقراطية زوزو ماضى التى هى سعاد هانم أرملة المرحوم رأفت باشا صالح.. عندما كانت تقضى الصيف فى الاسكندرية مع ابنتها فاتن حمامة.. فلابد من أن تكون بطلة الفيلم ابنة الباشا.. ولكننا نفهم من محامى الأسرة فاخر فاخر.. أنها فى أزمة مالية بعد وفاة الباشا، حيث رهنت «العزبة» - فلكل أسرة «عزبة» طبعا - لأحد البنوك الذى يهدد الآن بالحجز عليها أو بيعها وفاء لديونه.. وبالمصادفة وفى ردهة الفندق الذى صحب عماد حمدى صديقه المريض أحمد مظهر ليستجم به شهرا من متاعبه النفسانية.. يتعرف محامى الأسرة إلى صديقه عماد حمدى فيخبر الأرملة اللعوب زوزو ماضى بأنه طبيب ثرى «عنده عزبة وعمارتان».. فتضع الأرملة عينها عليه ليكون زوجا لابنتها فاتن حمامة ويحل لهما مشاكلهما المادية..

ولأنها فاتن حمامة .. يقع عماد حمدى فى حبها على الفور.. ثم لأنها فاتن حمامة أيضا.. يقع أحمد مظهر فى حبها على الفور ! ونكون أمام الموقف الخالد فى السينما - مصرية وعالمية - الصديقان اللذان ذهبا للاستجمام، فيقعان معا فى حب الفتاة نفسها، ومن النظرة الأولى، وبالطريقة اياها، ومن دون أن يعلم كل منهما طبعا أن الآخر يحب الفتاة نفسها، وكأنها الفتاة الوحيدة ليس فى هذا الفندق فقط .. بل وربما فى العالم كله ! وإلا كيف ستتعقد المسألة وتنقلب الدنيا كلها فوق رؤوسهم ورؤسنا جميعا ونغرق فى المأساة !

فاذا كانت «التضحية» عنصرا أساسيا فى بناء التركيبة الميلودرامية فى الفيلم السينمائى فى مصر حيث لابد أن يضحى أحد بنفسه أو بعواطفه من أجل حبيب أو صديق عزيز.. وحيث قيمة الوفاء والعذاب من أجل الأحباء تلقى اعجابا كبيرا وتثير

نوعا من التطهر الصوفى فى الوجدان المصرى.. فان عماد حمدى يرقب تعلق صديقه مظهر بفاتن حمامة دون أن يخبره بأنها هى حبيبته نفسها.. وينسحب على العكس من القصة كلها. ولكن بعد ما يصارحه كطبيب وصديق بالمشكلة الجنسية التى يمكن أن تحول بينه وبين الزواج .

العجز الجنسى .. موضوع شائك !

وبما أن السينما المصرية لا يمكن أن تقتحم دائرة الجنس بأكثر من التلميح .. فإن عماد حمدى يصوغ تحذيره لصديقه فى هذه الكلمات بالغة التهذيب : «وقعتك من على ظهر الحصان حتكون حائل بينك وبين الزواج .. مش حتكون الزوج اللى يقدر يرضى زوجته !» ويدهشنا أن تكون هذه «معلومة» يفضى بها طبيب لصديقه.. وكأن أحمد مظهر لا يدرى طوال سنتين أنه عاجز جنسيا منذ سقوطه، وأن هذه ستكون مشكلة خطيرة عند الزواج. وكأن القدرة الجنسية أو عدمها هى آخر ما يفكر فيه الرجل أو يدركه.. لأن رسم الشخصية المثالية بالمفهوم الخلقى الساذج فى الفيلم المصرى يمنع الاقتراب من منطقة أساسية حساسة كهذه فى تكوين أى رجل.. ومن حقنا فقط أن نرى شابا مكتمل القوة والوسامة مثل أحمد مظهر يلعب الشطرنج ويصطاد السمك فى البحر، ويسهر فى كازينو الفندق، ويحب الفتيات ويلبس ويتأنق.. ولكن ليس من حقنا أو من حقه أن نخوض فى هذه المسألة «الابيحة» – من الاباحية وقلة الأدب – كأن نراه ولو فى مشهد واحد يحاول أى محاولة من قريب أو بعيد مع امرأة ويفشل مثلا !

وكأن الجنس مسألة هامشية تماما فى حياة شاب مثل هذا لاتسبب له أى معاناة، بحيث اسقطها تماما من حسابه.. ولم تكن لها أى انعكاسات إلا بعد زواجه من فاتن حمامة، فبدأ يثور ويحس بالعجز والنقص.. ومع أن الفيلم وضع فى مواجهته علاقة حيوية متفجرة بين السايس وزوجته حرص على التأكيد عليها طول الوقت.. وهنا قد تكون المحاذير الرقابية هى التى منعت صانعى الفيلم من تفصيل ازمة هى عقدته الأساسية.. وقد يكون الرقيب الذاتى الذى يضعه كل سينمائى فى داخله وهو يكتب أو يخرج ، مرعوبا من القيم السائدة فى مجتمعه!

القديسة فاتن .. آخر من تعلم !

وعلى الرغم من أن الطبيب المخلص صارح الأم نفسها - زوزو ماضى - بمشكلة صديقه التى لابد من أن تهدد زواجه من ابنتها.. فان جشعها الشرير لأن تستولى على أمواله تجعلها تمضى فى الزواج الذى هو صفقة تبيع فيها سعادة ومستقبل ابنتها.. وفى ذهنها عبارة واحدة تطن فى أذنيها باستمرار.. وهى أن الشاب يملك «عمارات وفلوسا فى البنك وأطيان»..

أما الفتاة من جانبها - فاتن حمامة - فإنها تبدو رومانسية الى درجة البلاهة.. فعلى الرغم من ميلها الواضح لعماد حمدى.. وعلى الرغم من معارضتها المبدئية لالحاح أمها على تزويجها من أحمد مظهر.. فانها تتمسك بما تريد، وترضخ لمجرد سماعها من الشاب العاجز لعبارات كهذه لا تقال الا فى الأفلام : «رفضك حيكون تمنه حياتى.. أنا محتاج لعطفك أكثر ما أنا محتاج لحبك!».

ولا أتصور فتاة تغير مجرى حبها من شاب إلى آخر بسبب عبارات ذليلة كهذه، إلا اذا كانت قد جعلت من قلبها وجسدها وحياتها كلها مؤسسة خيرية ! خصوصا اذا كانت تعلم بشكل ما بمسألة العجز الجنسى قبل الزواج، وهو ما لم يؤكده الفيلم.. فاذا لم تكن تعلم، فكيف أخفت عنها أمها معلومة خطيرة كهذه من أجل المال، حتى لو دمرت هناء ابنتها.. واذا كانت تعلم ووافقت على الزواج من دون حقها الطبيعى، فهذه كارثة تؤكد على بلاهة الصورة الرومانسية التى ترسمها السينما «للفتاة المثالية».. التى نستبعد جدا أن تستغنى بأخلاقها ومثلها عن مسألة «دنيوية» قليلة الأدب كهذه، حتى لو كانت القديسة فاتن!

ويتم الزواج فعلا ويقضى العروسان شهر العسل فى سويسرا - طبعا! - ولكن سرعان ما تقطعه عودة سريعة إلى القاهرة بعد فشل ذريع.. فالزوج يبدأ فجأة - ومتأخرا جدا - فى الاحساس بعجزه.. فيقلب حياة زوجته الشابة إلى جحيم من الغيرة والغضب والثورة المستمرة.. ووسط أيام سوداء كهذه، تذهب الزوجة المحرومة إلى حجرة خادمتها وداد حمدى حيث تعيش فى هناء كامل مع زوجها السايس، والتى تحمد الله على نعمة الفقر مع زوجها «مادام الواحدة متهنية»! وهذا يشمل كل شىء طبعا، بدليل أننا نسمع صهيل «الفرسة» فى الاسطبل !

ولا تنجح كل ممارسات السعادة الثرية فى التعويض.. فأحمد مظهر يصحب فاتن حمامة إلى سهرة راقية فى ملهى ليلى، حيث نلاحظ أن كل الحضور حولهما فى

«الكومبارس» أقرب إلى أولاد الذوات هم أنفسهم. وحيث كان الانتاج راقيا والناس أنفسهم شكلهم نظيف وشيك فى تلك الأيام .. وفى احدى الرقصات التى يقدمها شاب وفتاة على موسيقى راقية أيضا.. يعقد الفيلم مقارنات بين قدم الراقص الشاب التى لا تكف عن الحركة والحيوية، وقدم أحمد مظهر المتيبسة العاجزة.. فيفسد السهرة ويعود الى البيت غاضبا.. ويتعثر على درجات السلم، ويقع مصابا، لتتحول حياة الزوجة إلى مزيد من الجحيم.. وهنا تكون النكتة التى لا يمكن تصورها.. فالصديق ينصح الزوج بضرورة الاعتراف لزوجته بالسر.. واذا الزوج يعترف فعلا بالسر الخطير ، وهو أنه عاجز جنسيا منذ وقوعه عن ظهر الحصان !

والنكتة هى أن يكون هذا سر أصلا.. وأن تكون أى زوجة فى العالم، حتى لو كانت فى قرية فى حضن جبل.. فى حاجة إلى أن يخبرها به أحد ! وتصوروا أن تكون الزوجة هى آخر من يعلم بأن زوجها عاجز جنسيا ! وكأنها منذ ليلة الزفاف وحتى تلك اللحظة لا تلاحظ أن زوجها لم يقترب منها ولم يفعل أشياء نسيت أمها أن تخبرها بها أو لم تسمعها أبدا من صديقاتها أو زميلاتها فى المدرسة.. أو لم تفكر فيها هى أصلا ولم تعانيها أبدا.. لأنها أشياء «قليلة الأدب» من العيب جدا أن تخطر ببال عصفورة ملائكية مهذبة مثل فاتن حمامة !

والغريب أنه لم يحدث أى شىء أبدا أو يتغير بعد هذا الاعتراف الخطير.. فالزوجة الشريفة المخلصة وافقت على التضحية، بأن تبقى الى جانب زوجها كعذراء لم يمسها أحمد مظهر !

ينتهى الفيلم .. والزوجة عذراء !

وهنا يبدأ السيناريو فى تصعيد عناصر التوتر حتى الازمة . ثم الكارثة.. بقايا الحب أو الميل القديم بين الزوجة والصديق تعاود الاشتعال تحت وطأة الحرمان .. فيعدها عماد حمدى بأنه لن يتخلى عنها، ولكن الاثنين مخلصان وشريفان جدا بحيث لا يرتكبان أى معصية! ولأن فاتن حمامة من ناحيتها لا يمكن أن تخطىء أو تخون.. ولكن الزوج يحوم حولهما وتدفعه الغيرة إلى الشك فى علاقتهما ..

ومنذ تلك اللحظة يتجه الفيلم وحتى نهايته اتجاها بوليسيا.. فالزوج يدعو زوجته وصديقه لقضاء شهر فى «العزبة» بهدف الايقاع بهما فى خطأ ما.. ويوافق عماد حمدى على الفور، وكأنه ليس طبيبا عليه أن يذهب ولو مرة الى مستشفى ليعود

مرضاه .. بل وكأن ليس له بيت ولا عائلة أصلا !.. وبعد عدة مراقبات «خائبة» يفشل الزوج فى ضبط شيء سوى مكالمة تليفونية يسجلها للزوجة والصديق يعترفان فيها باتفاق وعلاقة عذرية ما .. ويدعو الزوج الأسرة كلها لسماع الشريط .. ويعلن فى ثورة عارمة أنه سيغير وصيته التى ترك فيها كل أملاكه لزوجته، وسوف يحرمها من كل شيء.. وهنا يكون الأداء الوحيد الحى والمثير فى الفيلم من أحمد مظهر وهو فى حالة ثورة عارمة.. ثم يسقط مريضا من جديد..

وفى النهاية البوليسية التى تدخل فيها عالم اجاثا كريستى نجد الزوج فى الصباح ميتا وقد انتحر بجرعة دواء زائدة.. ومن الطبيعى أن تحوم الشبهات حول الصديق الطبيب عماد حمدى.. ويحقق وكيل النيابة محمود السباع وقائع الجريمة بالطريقة التى يظهر بها وكيل النيابة دائما فى السينما.. متجهما متربصا مقطبا يكاد يكون شريرا، متلذذا بالدم أكثر من المتهمين أنفسهم ! ولكن الأم زوزو ماضى تعترف لابنتها بأنها هى التى قتلت الزوج لتمنعه من حرمان ابنتها من ثروته وهى كل ما كانت تسعى وراءه من البداية.. وبعد ما تبكى الابنة طبعا، تتقدم للنيابة بالاعتراف بأنها هى القاتلة لكى تفتدى أمها ! ولكن الأم تعترف لكى تحمى ابنتها ، على النحو الذى أصبح من أهم مقومات الميلودراما المصرية، حيث يضحى الجميع من أجل الجميع ! ولكن تظهر الحقيقة بالطبع ، ويخرج الأبرياء الى الطريق الطويل الذى ينتهى بزواج العاشقين طبعا .. خصوصا عندما يكونان فاتن حمامة وعماد حمدى .

« روعة الحب »
فيلم يعذب أبطاله .. والمشاهدين
مأساة رجل كهل يتزوج مراهقة .. حلوة !

فيلم «**روعة الحب**» لم يكن فيه من الروعة شيئا يذكر ، فهو مأخوذ عن قصة رومانسية شديدة السذاجة والسطحية، ويقدم «حكاية عبيطة» عن الكهل الذى يقع فى غرام مراهقة صغيرة !

ويعد هذا الزواج الغريب الذى يجمع الكاتب الكبير، والشاعرة الصغيرة، يظهر البطل الشاب فى حياتها من خلال .. حادث سيارة !

ويبدأ عذاب الحب – وليس روعته – ليشمل كل الأطراف فى عملية تعذيب سادية للمشاهد والأبطال معا، إلى أن ينتهى كل شىء بشكل مفجع ، فيموت الحبيب، بعد أن تحصل الحبيبة على الطلاق من زوجها الكهل.. ولا يبقى أمامها سوى اللجوء الى الشجرة التى تتردد اليها طوال أحداث الفيلم.. لتقول تحت ظلالها أبياتا من الشعر.. التافه !

الفيلم مأخوذ عن قصة لهالة الحفناوى بعنوان «العبير الغامض» كتب لها السيناريو والحوار محمد أبو يوسف وهو كاتب متمرس له أفلام جيدة، ولكنه فى «**روعة الحب**» هذا لم يستطع أن يضيف إلى الأصل القصصى، الذى لم أقرأه، ما يجعله أكثر حرارة وعمقا.. فلو كانت هذه هى كل امكانات الأصل القصصى الذى تعامل معه فهو لا يزيد عن الثرثرة النسائية عن مشاكل الحب والزواج والتناقض مع الرجل، وهى المشاكل التى تحصر كاتبات ما يسمى «الأدب النسائى» أنفسهن فى حدوده المراهقة، وفيما كان يبدو فى وقت من الأوقات تقليدا لفرانسواز ساغان

الكاتبة الفرنسية التى أصبحت «موضة» ذات يوم بأولى رواياتها «صباح الخير أيها الحزن»، وأعتقد أنها ولدت عند بعض الكاتبات العربيات الرغبة فى اقتحام هذا الجدار المنيع الذى يحول بين المرأة العربية وبين البوح بمشاعرها ومشكلاتها مع الرجل.. وهى محاولة فشلت على أى حال - مهما ادعت هذه الكاتبة أو تلك الجرأة على البوح - لأن التقاليد الصارمة التى تدعى التحفظ والحرص على الفضائل فى المجتمع العربى الرجولى بطبعه والذى يخلط بين الفضائل الأخلاقية والتخلف القمعى، تحول دون حرية الرجل نفسه فى التعبير.. فما بالك بالمرأة !

من هنا تبدو الأشياء التى يطرحها فيلم «روعة الحب» - ونحن نناقشه هنا كعمل سينمائى ولا نناقش القصة - أشياء شديدة السذاجة والسطحية الى حد بعيد حتى لنتساءل ما هى مشكلة هذه الفتاة هيام التى تلعبها نجلاء فتحى بالضبط ؟ ..

فى روايات احسان عبد القدوس التى يبدو هذا الفيلم قريبا منها ولو بالشكل، نكون أمام مواقف واضحة للمرأة أو للفتاة تواجه فيها قيود وضغوط عالم الرجال. ويكون صراعها من أجل حلم أو طموح بتحقيق الذات، أو الحرية، أو حتى الحب، وفى اطار اجتماعى واسع وفى ظروف معينة مهما كانت الشريحة التى يتناولها احسان، خاصة أو محدودة، لأن الرجل كان صادقا مع نفسه فيتحدث عما يعرفه.. ولكن فى رواية هالة الحفناوى «العبير الغامض»، لو كانت هى حقا فيلم «**روعة الحب**»، لا نعرف أصلا ما هو هذا العبير ! ولماذا هو غامض ! فهذا التعبير ورد على لسان البطلة مرة واحدة فى «المونولوج الداخلى» الذى تحكى لنا فيه قصتها كلها وهى تهرب من بيت الزوجية وتنطلق فى الشوارع لتلتقط أنفاسهاوتتحرر فى الهواء النقى قائلة أن هذا هو «العبير الغامض» الذى تحس به لأول مرة.. فلو كان المقصود بذلك هو الاحساس بالانعتاق والحرية، فليس هذا عبيرا غامضا على الاطلاق ولا هو اكتشاف جديد، فمعروف أن أى زيجة فاشلة تكتم أنفاس المرأة مع زوج لا تحبه، هى كابوس لابد من التحرر منه لتبدأ حياتها من جديد.. فما هو الغموض فى أمر كهذا؟ وما هو المقصود من هذا العمل نفسه ؟

مخرج تحت الشجرة

الفيلم أخرجه محمود ذو الفقار عام ١٩٦٧.. وهو ممثل منذ بدايات السينما العربية فى مصر، ارتبط لبعض الوقت بزوجته عزيزة أمير قبل أن يتحول الى

مخرج.. وأعتقد أنه هو الذى فتح الباب بعد ذلك لشقيقه عز الدين ذو الفقار ليترك الجيش كضابط فى سلاح الفرسان ويدخل عالم السينما.. ولكن بينما أصبح عز الدين مخرجا متمكنا له أسلوبه الشاعرى المرهف والمميز الذى قدم به عددا من الأفلام الهامة، ظل محمود ذو الفقار مخرجا متوسطا وعاديا أحيانا لا يخرج عن الأنماط التقليدية - فكرا وتكتيكيا - السائدة من حوله بحيث لم يلمع له فيلم واحد!. وقد يكون النموذج المثالى لمستواه هو هذا الفيلم نفسه.. الذى مع سيناريو باهت عن قصة باهتة - فيما أتصور - زاد هو الطين بلة باخراج أضعف، ولم يستطع أن يضيف رؤية ولا ايقاعا ولا حركة أكثر حرارة واثارة على أحداث باردة وجوفاء من الأساس..

أتصور أن كل ما جذب محمود ذو الفقار لإخراج هذا الفيلم وكل ما كان حريصا عليه ، هو تقليد مسألة جلوس البطلة تحت شجرة ضخمة جميلة فى مكان فسيح وناء على أطراف المدينة، لتتذكر قصتها التى نراها معها فى مجموعة «فلاشات باك» ترتبط بهذه الشجرة.. وهو ما حدث بحذافيره فى فيلم امريكى بالعنوان نفسه «**روعة الحب**» مثلته جنيفر جونس وحقق نجاحا كبيرا فى القاهرة فى بداية الستينيات.. فلقد أعجب محمود ذو الفقار فيما يبدو بفكرة «الشجرة» فقلدها ونسى كل الأشياء الأخرى.. فأصبحنا أمام شجرة فقط هى بطلة فيلم .. ومطلوب بعض الأشخاص فقط ليتحركوا حولها ليصنعوا أى شىء !

نجلاء .. كانت جميلة فقط !

يكشف الفيلم عن حقيقة مدهشة.. وهى أن بطلته نجلاء فتحى - لو كان هذا أول أفلامها - كانت تمثل اذا من عام ١٩٦٧.. أى أن جيلها هى وميرفت أمين مثلا الذى كنا نعتبره جيل الوسط بين فاتن حمامة وماجدة وشادية وجيل ممثلات اليوم الشابات، مضى عليه ٢٣ عاما.. أى نحو ربع قرن.. وهذا لا يعنى فقط أن اعمارنا تمضى بنا بسرعة لا نحسها .. وانما يعنى أيضا أن تدفق المياه الجديدة تحت جسور السينما العربية فى مصر، بطىء جدا.. فالوجوه - حتى التى نعتبرها شابة- هى هى لم تتغير منذ ربع قرن، ومن النادر جدا أن تتسلل بينها مواهب جديدة إلا بمعجزة .. فالمياه كلها راكدة !.

كما يكشف هذا الفيلم أيضا عن أن الموهبة كانت جوازا وهميا للمرور الى عالم

السينما .. فحين ظهرت نجلاء فتحي وميرفت أمين في وقت واحد تقريبا، كان جمالهما هو المبرر الوحيد لأن تمثلا في السينما الي أن تصلا وبسرعة الى أدوار البطولة.. لأن نجلاء فتحي في «**روعة الحب**» هذا، هي ممثلة رديئة جدا وباهتة الأداء لشخصية باهتة أصلا.. ويبدو أن مفهوم التمثيل في ذلك الوقت كان ان تستطيع الممثلة أن تضحك أحيانا وأن تبكي أحيانا أخرى لو لزم الأمر، فلو كانت جميلة فسوف يأتي التمثيل بعد ذلك!. والغريب أن هذا هو ما حدث بالفعل!. فبتراكم الخبرة والممارسة الطويلة من فيلم الى فيلم، لا يمكن أن ينكر أحد أن نجلاء فتحي أصبحت ممثلة أكثر تمكنا ونضجا حتى حصلت على جائزة دولية عن دورها في «**أحلام هند وكاميليا**» بل والى حد أن تصبح منتجة أيضا لفيلم شديد الرقي والجمال هو «**سوبر ماركت**» لا تتنازل فيه عن أي قيمة محترمة حتى لو خسرت أموالها.. والأمر نفسه حدث لميرفت أمين التي يكفي أن تقدم أداء مكتملا مثل ما قدمته في «**زوجة رجل مهم**».. فيبدو أن رمسيس نجيب الذي قدم نجلاء في «روعة الحب» هذا، كان على حق عندما كان يختار وجوهه الجميلة، تاركا التمثيل ليجيء وحده وعلى مهل !

الكاتب مليونير في السينما !

يبدأ الفيلم بنجلاء فتحي، أو هيام الفتاة الجميلة المراهقة الحالمة التي تهوى هذه الشجرة العجوز الضخمة في أطراف المعادي وتلجأ اليها في أوقات الضيق وهي تحكي لنا بصوتها يومياتها كما تكتبها، لكي نراها بين «الفلاش باك» (أي عودة للماضي) والآخر.. فلقد كانت تعيش سعيدة إلى حد كبير في كنف أبيها الذي تتعلق به كثيرا - عماد حمدي - والذي ظهر لبضعة مشاهد في بداية الفيلم ثم مات، فاختفى تماما، وبقيت صورته معلقة على الحائط بقية الفيلم !

وعندما تزوجت الأم القاسية بعد قليل من موت الأب لم يبق للفتاة الصغيرة إلا أختها الكبرى - مديحة حمدي - وزوجها الحكيم - وليس الظريف هذه المرة - عبد المنعم ابراهيم - ولكن لأنها عاطفية جدا وحساسة، فقد هزها بعنف موت الأب ثم هجر الأم للبيت لتعيش مع زوجها الجديد.. فانطوت الفتاة على أحزانها ووحدتها، وفي عزلة تامة عن الحياة إلا من خلال الاغراق في القراءة.. وعندما يكتشف عمها الحنون - محمود المليجي - اعجابها بكاتب اسمه محمود سالم بحيث لا يفوتها كتاب من كتبه، يفاجئها بأنه صديقه بل ومحاميه أيضا ولأنه عم «مودرن» جدا

ومتفتح، فانه يدعوه من أجلها إلى البيت لتناول فنجان شاى.. وهنا نفاجأ بأن هذا الكاتب الكبير هو يحيى شاهين، ليس فقط الذى فى عمر أبيها، بل وأكبر منها، كما قال لها عمها نفسه بعد ذلك، بل أنه أيضا يحيى شاهين بالملامح الشكلية نفسها والأداء المتجهم «الكشر» الذى لا نتصور كيف يمكن أن يجذب فتاة حالمة فى عمر الزهور مثل نجلاء فتحى حتى تترك كل شباب العالم وتقع فى حبه !

هنا لا يفوتنا التصور الرومانتيكى الساذج «للكاتب الكبير» كما تتصوره السينما العربية فى مصر .. فهو رجل ناضج لا يخلو من الوسامة والاغراء ويعيش فى بذخ شديد جدا، والقصر الذى يملكه يحيى شاهين مثلا - أو الكاتب محمود سالم - فى هذا الفيلم ، يعنى أنه مليونير، وأن الصحافة أو تأليف الكتب فى مصر تحقق ايرادات خيالية.. وهذا كلام وهمى بالطبع حيث لا تحقق الكتب لمؤلفها إلا ملاليم ، وحيث الصحفى - حتى عهد قريب - بالكاد يحيا ، إلا النخبة النادرة التى حققت الثراء من مصادر أخرى.. ولكنها الصورة التى رسمها للكاتب والصحفى تصور احسان عبد القدوس ويوسف السباعى الشخصى لأنفسهما أولا، وكما كانا يحبان أن تكون صورتهما أمام الناس، وأمام الفتيات بالذات اللاتى تقعن دائما فى حب الكاتب فى رواياتهما !

قصيدة بلهاء لنجلاء فتحى !

وهذا ما يحدث بالضبط لنجلاء فتحى عندما تلتقى لأول مرة بالكاتب الكبير محمود سالم .. فمن الصعب أن نصدق هذا الانبهار والولهان، خصوصا عندما يلعبه يحيى شاهين بالأداء نفسه الذى كرره فى أفلام كثيرة أخرى: الرجل الطويل العريض صاحب الصوت الاجش المتشنج والمكفهر باستمرار، والذى ينتفض غضبا وتشددا بمناسبة ومن دون مناسبة حتى يفيض بالغلظة.. ومع ذلك فهو ينبهر على الفور لمرأى نجلاء فتحى.. وهذا منطقى.. ولكن غير المنطقى أن يسمع كاتب كبير - كلاما ركيكا تقوله الفتاة — حتى لو كانت نجلاء فتحى - أنه شعر، من تأليفها مثل:

«يانفسى انى اراك تتألين ..
وعن الحقيقة تبحثين ..
رحماك نفسى عذبتنى نحو الضياع ..
قدتينى نحو الانين..

أما كفاك مالقيت ؟»

وكلنا كتبنا كلاما فارغا كهذا عندما كنا مراهقين.. وكل الفتيات المتخلفات عقليا مثل هيام - بدليل أنها أحبت المدعو محمود سالم - يمكن أن يكتبن فعلا أشياء كهذه.. ولكن الغريب أولا أن «يتسلل» هذا الكلام الركيك الى فيلم سينمائى على أنه شعر.. ثم أن يجعله الفيلم سبب انبهار الكاتب الكبير بالمراهقة البلهاء.. الى حد نراه يصرخ اعجابا : «انتى موهوبة ياآنسة هيام.. انتى من النهاردة فى عهدتى!»..

فتصوروا رجلا يبدى اعجابه بموهبة جديدة شابة بان يعتبرها فى «عهدته».. وهو تعبير حكومى عن عدد الدواليب والكراسى «فى عهدة» فراش فى وزارة الأوقاف مثلا.. والاغرب أن الكاتب المنبهر يطلب صورة الآنسة لكى ينشر لها القصيدة فى الجريدة ! وفى اللقطة التالية مباشرة نرى القصيدة البلهاء منشورة فعلا فى الجريدة ومعها صورة الانسة.. فلابد أنها جريدة بلهاء هى أيضا.. ولابد أن تكون هذه صحافة «النكسة» فعلا.. وأعتقد أن القصيدة نشرت قبل ٥ يونيو (حزيران) ٦٧.. فقامت الحرب بسببها !

أسخف مشاهد الغرام !

ثم تبدأ القصة العبيطة عن الكهل الذى يحب المراهقة.. فيحيى شاهين يدفع نجلاء فتحى للمذاكرة من جديد لتدخل الجامعة.. ولكن الاغرب أن تبادله هى الحب مهما كانت فى حاجة الى رعاية الأب.. فنحن نسمعها فى «المونولوج الداخلى» الذى تروى به حكايتها وهى تعلق : «ربنا بعت لى محمود علشان يعوض لى حنان بابا.. لازم اذاكر وانجح بتفوق علشان محمود».

ثم يبدأ يحيى شاهين يصحبها الى النادى ويشرب معها الشاى.. كما يبدأ غيرته من شباب النادى الذين يلاحقون العصفورة الجميلة. فيتجهم كالعادة وينفخ من أنفه.. ثم فى مشهد يضحكك جدا حتى تستلقى على قفاك يسألها :

- «هيام.. ايه مواصفات الراجل اللى تتمنى يكون جوزك»؟

فتقول الفتاة البلهاء : «يكون راجل ناضج.. متزن.. مثقف.. ومايكونش شاب صغير»..

فيصرخ الرجل متهللا.. : «هيام.. انتى بتقولى صفاتى كلها »!

فتقول هى فى «استعباط» وليس عبطا حقيقيا هذه المرة : «صحيح؟.. آه فعلا!».

وهكذا يتم الزواج بعد أسخف مشهد غرامى فى السينما العربية فى مصر.. ولكن وكما نتوقع يفشل فى المشهد التالى مباشرة.. وحيث نسمع نجلاء تقول : «جوازى من محمود كان أكبر صدمة فى حياتى.. ظهر على حقيقته وحش .. عنيف.. ومعاملته شاذة »!

ونبدأ نستريب نحن فى تعبير «المعاملة الشاذة» ونحن نرفض تفسيرها السيىء.. ولكن الفتاة تكررها أكثر من مرة للأسف، فيما لا يدع مجالا للشك.. ونراه يسحبها من يدها الى حجرة النوم ويغلق الباب فى وجوهنا لنسمع صرخاتها.. فنتأكد من أنه رجل قليل الادب فعلا !

والفيلم يوحى اذا بأن المشكلة جنسية أساسا.. بينما يتجاهل خطأ الزواج نفسه من البداية بسبب عدم التوافق .. علما بأن قصة هذا الكاتب كلها لم تكن لها أى ضرورة درامية أكثر من كونها مجرد حظ عاثر صادف فتاة كانت تبحث عن أب.. لأن نجلاء فتحى تهرب بعد ذلك مباشرة من بيت يحيى شاهين وتهيم على وجهها فى الشوارع طلبا للحرية.. فتصدمها سيارة يركبها مصادفة رشدى اباظة.. وهنا تكون الأمور قد استقامت، فهذا هو الرجل المناسب للفتاة المناسبة.. ويختفى يحيى شاهين تماما بعد ذلك، إلا فى بعض اللقطات العابرة، فنحس أن قصته كلها لم تكن سوى تمهيد – وان طال أكثر من اللازم – لتبدأ قصة نجلاء مع رشدى اباظة.. وهى قصة الفيلم الحقيقية التى «وجعت دماغنا» قبل الوصول اليها !

رشدى اباظة .. وحب من أول حادث !

هناك ولع شديد فى السينما العربية فى مصر بأن يلتقى الناس ويحبوا بعضهم البعض من خلال حوادث السيارات ! فالبطلة تصدم البطل وتعالجه على نفقتها ثم تقع فى حبه أو العكس.. أو تصدم سيارة البطل فيفقد الذاكرة فيقف فى وجه سيارة أخرى فى نهاية الفيلم لتصدمه فيسترد الذاكرة.. والتفسير الوحيد لهذه الأهمية الدرامية لحوادث السيارات فى الفيلم المصرى، هو أن السيناريوهات تمر أولا على الرقابة ثم على قلم مرور القاهرة !

وطبيعى عندما يصدم رشدى اباظة – فى عز وسامته – فتاة بسيارته أن تقع فى حبه.. فما بالك بنجلاء فتحى التى كلما صادفت رجلا فى هذا الفيلم أحبته على الفور، حتى يحيى شاهين !

ويرسم الفيلم لرشدى اباظة الصورة الأسطورية الساذجة نفسها للشاب الوسيم العابث الذى يتقلب من فتاة الى فتاة.. كما يرسم الصورة التقليدية الشائعة نفسها عن مجتمع النوادي، حيث تجلس الفتيات أو السيدات المحبطات ولا حديث لهن الا تبادل فضائح الحب والزواج والطلاق والتكالب على الرجال.. وقد يكون هذا حقيقيا نوعا ما، ولكن ليس بالفجاجة والتكرار الذى تقدمه بهما السينما فرشدى اباظة فى هذا الفيلم مهندس شاب يعمل فى المعادى من دون أن ندرى «بيعمل ايه» بالضبط !. فنحن كالعادة لا نراه إلا متسكعا فى حدائق النادى بحثا عن الفتيات اللاتى يحتشدن حوله فى تظاهرة كلما أطل بطلعته البهية.. وطبيعى أن يترك كل هؤلاء ليقع فى حب نجلاء فتحى من أول حادث سيارة.. ولكنها تتمنع عليه عندما تسمع عن مغامراته.. وكلما تمنعت عليه تعلق هو بحبها أكثر لكى نقع نحن فى القصة «البلدى» المستهلكة نفسها.. ولكن هناك فى النادى فتاة لعوب غريبة جدا اسمها فوزية جاءت من طنطا حيث حاول أهلها تزويجها، وتفرغت تماما فى نادى المعادى لقصة الحب الجديد بين صديقيها رشدى اباظة ونجلاء.. فمن هى فوزية هذه؟ وكيف تعيش؟ وأين أهلها الذين تركوها تسرح فى النادى طول النهار لتوفق بين العشاق، مقطوعة الجذور تماما عن أى واقع حقيقى؟ هذه شخصيات لا وجود لها بهذا التسطيح إلا فى الفيلم المصرى ؟

التهديد بالقلة والقبقاب !

بينما تمضى قصة الحب حثيثا بين رشدى ونجلاء التى هجرت بيت زوجها منذ أشهر.. يعود يحيى شاهين فجأة ليستردها فترفض.. وينصحها عبد المنعم ابراهيم زوج أختها الحكيم بأن تنصاع لارادة زوجها المتوحش متجاهلا تماما أنها لا تحبه ولا تريده..

وهنا يكشف الفيلم ولو بشكل عابر عن الوجه الوحيد الجاد فيه : عن محنة المرأة العربية وامتهان مشاعرها وقهرها بالقوانين.. فزوج الأخت يهدد الفتاة المتمردة على زوجها بأنه يمكن أن يجبرها على العودة إلى ما يسمى «بيت الطاعة» وتتساءل هى فى مرارة :

- «فيه قانون فى الدنيا يجبر زوجة أن تعيش مع جوزها وهى موش بتطيقه»؟

ويحذرها عبد المنعم ابراهيم الذى يحرص على مصلحتها :

- «ايوه يا هيام.. يفرش لك حصيرة فى أوضة.. ويحطلك فيها قلة وقبقاب ووابور جاز.. ويبعت لك عسكرى يجرجرك »!

وتمضى هذه الكلمات المهينة، والحقيقية للأسف، من دون أن ينزعج أحد من المتحدثين عن كرامة المرأة العربية.. ولكن الفتاة الشجاعة لا ترضخ للتهديد فى الواقع.. بينما تلتزم فى الوقت نفسه بسلوكها الشريف حيث ترفض ملاحقات الفتى الوسيم العابث .. ولكنه لكى يثبت أنه جاد فى حبها هذه المرة، يركب سيارته مندفعا بسرعة جنونية حتى يرتكب حادثا آخر وتزوره فى المستشفى بعد أن تأكدت من حبه الحقيقى..

ولأنه لابد فى أى فيلم مصرى من بعض مشاهد فى الاسكندرية، تذهب نجلاء مع أختها مديحة حمدى الى هناك لبضعة أيام، ويلحق بها رشدى أباظة، حيث لابد من البحر والمايوهات، وهذا المشهد الغرامى العبيط على البلاج :

يقول رشدى أباظة لنجلاء وهو مفتون بجمالها :

- «ماقلتليش.. انتى حلوة كده ليه»؟

فتقول نجلاء وهى تضحك بسذاجة :

- «عشان.. عشان أحمد يحبنى .. ها.. ها.. ها»!

وأحمد هذا هو رشدى أباظة طبعا، الذى يتقدم للزواج بها من دون أن يعرف أنها متزوجة، وتخوض مشكلة معقدة مع زوجها الذى يطلبها للطاعة «كناشز».. ثم فجأة ومن دون مناسبة نعلم أن رشدى اباظة سيسافر فى بعثه لاربع سنوات فى ألمانيا ويريد أن يتزوجها ويصحبها معه.. ولكن عليها أولا أن تحصل على الطلاق من زوجها.. وتذهب الى قصر الزوج فتجد «قفلا» ضخما على الباب من الخارج بينما البواب فى الداخل - لا ندرى كيف - يخبرها بأن الزوج سافر الى الخارج ولن يعود قبل ستة أشهر !

مشاكل وحلول سحرية .. ونكد !

هكذا يعقد الفيلم الأمور فى تلذذ سادى من خلال تعذيب أبطاله، لكى يحل لهم المشكلة على الرغم من ذلك فى ثوان.. فبعد سفر رشدى أباظة فى البعثة من دون زواج، تصل ورقة الطلاق ببساطة من الزوج فى الخارج.. وتصوروا رجلا يرفض اطلاق سراح زوجته ليعذبها ثلاث سنوات كاملة، ثم يرسل لها صك حريتها فجأة

ومن دون أى تفسير وهو فى الخارج.. فلابد أنه صادف هناك فتاة أجمل منها تقبل «معاملته الشاذة».

ووسط مظاهر الفرح والسعادة الغامرة التى عمت أرجاء الكرة الأرضية، يرسلون برقية الى رشدى اباظة فى ألمانيا ليخبروه بتحرر نجلاء أخيرا.. فيرسل برقية بأن تنتظره غدا فى مطار القاهرة بفستان الزفاف.. وفى المطار تقف الفتاة فعلا فى انتظار حبيبها بفستان الزفاف.. ولكن الطائرة تقع.. تصوروا مدى السادية فى «العكننة» على البشر وحرمانهم من السعادة!. وعلى فراش المستشفى يقول البطل لحبيبته :

– «اطمئنى.. حعيش.. علشان حبنا يعيش.. مافيش حاجة حتفرق بيننا»!

ثم يموت على الفور.. وتصرخ الفتاة.. وتعود الى الشجرة !

– مجلة « فن » – السنة ٢ – العدد ٥١ –٢١/١/١٩٩١.

«آمـــــــال»
كفاح « ابنة الباشا » لاستعادة حقوقها المغتصبة !

« **آمال**» فى هذا الفيلم الذى يرجع تاريخه الى عام ١٩٥٢ هى شادية التى كانت حينذاك فتاة صغيرة جميلة فى نحو العشرين، وفى خطواتها الأولى فى السينما، والتى ستصبح بعد ذلك أهم اكتشافات الفيلم الغنائى المصرى بعد ليلى مراد وحتى الآن!. حيث لم تنجب السينما واحدة مثل هذه ولا تلك!.

«آمال» من الناحية السينمائية نموذج مثالى لسينما الاربعينيات والخمسينيات.. لا من حيث الموضوع والتركيب الغنائى والميلودرامى فقط.. بل من حيث طبيعة الانتاج التى كانت سائدة حينذاك.. فهو أولا من انتاج آسيا التى بدأت ممثلة جاءت من لبنان ثم تحولت إلى منتجة من أهم منتجات السينما العربية فى مصر.. وأهمية آسيا ليست فقط فى أنها نموذج آخر للظاهرة الفريدة فى بداية تاريخ السينما العربية فى مصر، وهى ظاهرة أن هذه السينما قامت بشكل أساسى على أكتاف سيدات عظيمات كن أكثر طموحا وجلدا من الرجال فيما يبدو ! وانما هى نموذج، أهم من ذلك، على نوع «المنتج» بالمعنى الفنى الصحيح الذى كان موجودا فى تلك الفترة المبكرة، وهو المنتج الفنان (فعلا)، والمحب للسينما (فعلا)، والذى يدفعها إلى الأمام (فعلا)، حتى لو كان فردا وليس مؤسسة قوية.. وتلك ظاهرة عجيبة فعلا فى السينما العربية فى مصر، عندما كانت النساء أقوى وأكثر ايجابية من الرجال! بدءا من غزيزة أمير التى قدمت أول فيلم مصرى، إلى فاطمة رشدى وبهيجة حافظ، ثم آسيا ومارى كوينى، وانتهاء بماجدة التى أنتجت عملا أسطوريا – من حيث شجاعة الانتاج أقصد – فيلم «**جميلة بوحريد**»!

«**آمال**» من زاوية ثالثة هو نموذج لسينما «الأسرة».. ليس بالمعنى العائلى، كأن

يكون العاملون فى الفيلم أقرباء أو أولاد عم.. وانما بالمعنى الفنى.. أى أن تكون هناك مجموعة من الفنانين والفنيين متقاربة ومتفاهمة فتعمل معا.. فمع آسيا التى هى من أصل لبنانى، يكتب القصة والسيناريو هنرى بركات وهو أيضا من أصل لبنانى، وكان مخرجا فى بداية طريقه.. ويكتب الحوار يوسف عيسى.. ثم يخرج الفيلم يوسف معلوف.. والاثنان من أصل لبنانى ولكنهما كانا قادمين من فترة تجريب ومغامرة فى السينما الامريكية، كما كانت عادة بعض الشبان العرب من هواة السينما حينذاك.. وهى الفترة نفسها التى عاد فيها يوسف شاهين من دراسة السينما فى جامعة باسادينا هناك ليخرج أول أفلامه **«بابا أمين»** عام ١٩٥٠.. وبعده بقليل عاد حسام الدين مصطفى أيضا..

فيلم **«آمال»** من هذه الزاوية اذا، هو نموذج آخر للدور الذى لعبه بعض اللبنانيين – أو العناصر المنحدرة من أصل «شامى» عموما – فى بدايات السينما العربية فى مصر.. وحيث كان ابراهيم وبدر لاما المهاجران الفلسطينيان العائدان من امريكا اللاتينية.. من رواد البدايات الأولى للسينما العربية فى مصر أيضا.. فاذا ما تابعنا بعد ذلك أفضل المواهب الشامية فى الغناء والتمثيل التى تدفقت على السينما العربية فى مصر وأصبحت جزءا عضويا هاما فى تكوينها – أمثال اسمهان وفريد الاطرش وصباح وبشارة واكيم والياس مؤدب ومحمد سلمان ومحمد البكار ونجاح سلام وفايزة أحمد ونازك – أدركنا أهمية الدور القومى الذى كانت تلعبه السينما العربية فى مصر والتى كانت تتقبل هذه العناصر الوافدة عليها، وسرعان ما تصبح جزءا متلاحما من نسيجها يعشقه المشاهد فى مصر، ولا يحس معه بأى غربة.. حتى أن «الاسكتشات» العربية التى تقدم فنون البلاد العربية كلها من تونس الى العراق، كما فى أفلام فريد الاطرش مثلا أصبحت من المعالم الثابتة تقريبا فى الفيلم الغنائى المصرى..

يبقى بعد ذلك أن «آمال» هو نموذج لسينما الاربعينيات والخمسينيات، من حيث أن تركيبته هى التركيبة نفسها التى وضع يوسف وهبى تقاليدها الأولى فى الميلودراما التى تدور حول الفتاة المظلومة .! وهى التقاليد التى رسخها توجو مزراحى حين اكتشف ليلى مراد، فجعلها مظلومة ومغنية فى الوقت نفسه.. ثم التقط حسن الإمام تلميذ يوسف وهبى الخيط نفسه وحوله إلى مدرسة، مستبدلا الغناء بالرقص!. بينما حافظ أنور وجدى على «المغنية» فى ليلى مراد، ولكن من دون أن

تكون «مظلومة» بالضرورة! ولكنه حولها إلى «الحلم» الذى يثير خيال الجميع فى عالم ملىء بالبهجة والكوميديا والاستعراضات.. لكى يفوز بها فى النهاية ! .

شادية .. الظاهرة

فى تلك الاثناء ظهرت شادية أى فى بداية الخمسينيات، كفتاة صغيرة موهوبة ولكن بمذاق خاص مختلف.. فهى ليست فاتن حمامة أو ماجدة اللتين تجنحان أكثر للتراجيديا.. وهى لا تملك موهبة الغناء فقط – وهو غناء من نوع آخر غير نوع غناء ليلى مراد – وانما تملك أيضا خفة ظل فائقة، وتلقائية فى الأداء الأكثر بساطة وقربا من روح البنت المصرية العادية .. وكلها أسباب ميزت شادية عن نجمات جيلها كله، وانتزعت لها مكانا خاصا وراسخا بينهن جميعا، كان يزداد قوة واتساعا عاما بعد عام، الى أن أصبحت شادية ظاهرة، وحالة خاصة تنتقل فى يسر من مجرد البنت الشقية الدلوعة التى قد تذكرك بفتاة أحلامك أحيانا وأختك أحيانا أخرى.. إلى المرأة الناضجة التى اكتملت أدواتها كممثلة حتى تقنعك بالبكاء فى «المرأة المجهولة» مثلا!.

يحيا العدل

طبيعى اذا أن السيناريو الذى كتبه هنرى بركات لفيلم «آمال» يستوعب بذكاء هذه التركيبات التى كانت سائدة فى السينما العربية فى مصر كلها.. فالخط القصصى البسيط لا يخرج عن ميلودراما «البنت المظلومة».. ولأنها شادية فلا بأس من أن تغنى كالعادة، مرة وهى سعيدة ومرة وهى غارقة فى الشقاء ثم لابد من أن تكون أيضا «بنت ناس» أو «بنت أصل».. بمعنى أن تكون «سليلة باشوات» ولكن الأشرار حرموها من ثروتها لتتقلب فى عذابات الظلم والحرمان، إلى أن تظهر الحقيقة فى نهاية الفيلم وتتحقق العدالة وتعود الثروة إلى أصحابها.! فهذا هو الموضوع المفضل فى وجدان المشاهد العربى البسيط.. فهو يبكى جدا من أجل «أولاد الأصول» الذين يتعرضون للظلم و«البهدلة».. ثم عندما يتم الانتقام من الظالم ويسترد «ابن الناس» حقوقه – مضافا اليها الحب والزواج أيضا – يصل سرور هذا المشاهد البسيط و«انبساطه» إلى ذروته، ويكاد ينفجر انتشاء بالانتقام من الظالمين وانتصار المظلومين.. لأنه يجد فى هذه النهايات انتقاما من مظالم كثيرة فى حياته الواقعية لا يستطيع تحقيقه إلا فى السينما فقط .. وحيث يتوحد تماما مع البطل أو

البطلة ولكن يترك لهما وحدهما مهمة الصراع من أجل تحقيق العدالة !..

ولكن اللغز الذى لا نجد له تفسيرا حتى الآن.. هو أن المشاهد العربى - وبالتالى فى السينما - لا يرتبط الظلم عنده أبدا الا بـأولاد «الأصول»، أو «أولاد الذوات»، أو الأثرياء عموما الذين ينحدرون من أب أو جد «باشا».. والظلم الوحيد الذى يعرفه هذا المشاهد ويحتشد ضده هو نهب «العزب والأطيان»، وهما لفظان يترددان طوال الوقت فى فيلم « آمال»، من شادية مثلا.. حفيدة الباشا الذى غضب على ابنه لأنه أنجبها من راقصة تزوجها زواجا شرعيا، ولكن فى السر ..

من الطبيعى فى أوضاع طبقية وأخلاقية كهذه أن تصبح الضحية هى الطفلة الوليدة آمال ابنة الراقصة التى ينكرها أهلها الأثرياء.. والتى تتعرض لظلم فادح عندما تسرق منها «العزب والأطيان».. مع أن هناك الآلاف بل الملايين من حالات الظلم الأبشع، ولكن لناس عاديين تعساء يتم سحقهم يوميا وضربهم بالحذاء بصور مختلفة من دون أن ينزعج أحد فيصنع عنهم فيلما، لأن المشاهد العادى نفسه يرفض أن يرى ناسا عاديين مثله، ويرفض - وهذه هى المفارقة الازلية فى السينما العربية فى مصر - أن يرى أحدا مثله شخصيا على الشاشة.. ربما لأنه يذهب الى السينما لا ليرى مأساته كما هى.. وانما لكى يحلم، ويرى خيالات غريبة لنجوم أسطوريين.. وبنات باشوات جميلات مثل شادية أو ليلى مراد.. وحيث تبكى البنت الحلوة وهى تغنى.. وتسعد وهى تغنى.. وحيث لا بأس أيضا من بعض الرقص والكوميديا ونحن نهزم الأشرار فى النهاية..

ولكن الحل وتحقيق العدالة ونصرة الحق والانتقام من الظلم لا تتحقق كلها إلا من خلال «اولاد الناس» أيضا..فمحسن سرحان البطل الذى أحب شادية وتم انقاذها على يديه هو «بالمصادفة» صاحب «العزبة» الملاصقة بالضبط «لعزبة» أسرتها الثرية، والتى أصبحت ارثا لها.. ولا بأس من بعض «الفقراء» الطيبين ليساعدوا البطل الثرى فى انقاذ البطلة الثرية ونصرة الحق.. ولذلك فنحن نرى محسن سرحان متواضعا جدا وديمقراطيا، بحيث يصادق شكوكو الطباخ ومحمد كامل الخادم النوبى التقليدى.. وهما يساعدانه فى خطة الانقاذ ولكن بشرط أن يظل هو «القائد» الذى يفوز بالبطلة فى النهاية! .

ولكن الطباخ والخادم النوبى لا يحققان للفيلم هذه الوظيفة فقط.. فهما العنصر الكوميدى الوحيد الذى يكسر حدة الاكتئاب من خلال تعاطفهما مع البطلة فى وجه

الاشرار.. ثم هما فرصة لاثبات أن الفقراء والخدم يمكن أن يكونوا طيبين وظرفاء، تملقا لمشاعر جمهور الترسو.. وهما تأكيد آخر على أن الفقر يمكن أن يكون أحيانا «أظرف» من الثراء طالما أنه يحقق القناعة وراحة البال.. وترسيخ هذه الفكرة لدى المشاهد كانت دائما المهمة المقدسة للفيلم المصرى حتى يحمد الانسان الله على ما رزقه فلا يشكو ولا يتمرد ولا يثور !. أما الوظيفة الأخيرة - فيما أعتقد - للطباخ والخادم فهى اللعب على التناقض بين الأثرياء والفقراء، وهو عنصر أساسى شائع فى تعميق أى دراما، ولا سيما عندما تكون لشكوكو ومحمد كامل شعبية فى أفلام تلك الأيام كعناصر مكملة للأبطال الرئيسيين..

القصة كلها تبدأ بفيلم قصير يكاد يكون مستقلا.. فأحد الباشوات يحتضر وهو غاضب جدا على ابنه الشاب - الممثل محمد السبع - لأنه تزوج راقصة وأنجب منها طفلة .. وشقيق الباشا وعم الشاب هو فريد شوقى زوج ميمى شكيب، ونفهم على الفور انهما شريران.. وهو ينصح ابن أخيه بنسيان زواجه من هذه الراقصة التى لابد تطمع فى ثروته.. وعندما يقول له الشاب أنه يحبها، يحدد العم فريد شوقى فلسفته بوضوح :

«أنا شخصيا قبل ما اتجوز.. ياما حبيت رقاصات!»..

ولكن الشاب يصمم على الاحتفاظ بزوجته الراقصة وابنته منها مهما كان الأمر.. ويسافر سرا ليراهما حيث أخفاهما فى الاسكندرية ..

قبل ذلك يكون الفيلم قد مهد لنا القصة كلها بصوت المعلق الفخم الذى ينطق بكلمات ضخمة :

« فى ليلة حالكة الظلام.. جاءت الى الدنيا ضمن من جاؤوا.. طفلة تمتاز بشىء عن غيرها من الأطفال.. جاءت تبكى كأنها تعلم ما تخبئه لها الأقدار.. جاءت تبكى ومن حولها يبتسمون»..

الغريب أن هذا الأسلوب الأدبى الفخم كان شائعا فى أفلام تلك الأيام.. وحيث يمضى صوت المعلق الفخم الضخم يمهد للمشاهد بهذه الكلمات الرنانة فيتصور معها أنه أمام فيلم عظيم.. ثم يظهر صوت المعلق - أو الراوى - فى اللحظات الحاسمة من تطور الفيلم.. ولكنه لابد من أن يختمه بالموعظة البليغة التى تحمل بشكل مباشر هدف الفيلم الأخلاقى كله الذى يسمونها «المورال». وكأن المشاهد لا يفهم..!

يذهب الشاب ليرى زوجته ووليدتها آمال فى الاسكندرية بحيث يعود فى الليلة نفسها قبل أن ينكشف سفره.. وعندما تودعه زوجته - زوزو نبيل - طالبة منه أن يحذر من قيادة السيارة فى الظلام،نفهم على الفور أنه سيموت.. وبالفعل تنقلب به السيارة فى طريق العودة فجرا إلى القاهرة عندما يغالبه النعاس فى مشهد تم تنفيذه جيدا فعلا لانقلاب سيارة.. ويموت الأب.. ويصبح مصير الأم والابنة معلقا بخطط فريد شوقى الشريرة.. انه يعلم بهذا الزواج السرى.. وهذه الطفلة الوليدة تهدد الآن بضياع «العزب والأطيان» التى يحلم بالاستئثار بها بتحريض من زوجته الشريرة هى الأخرى ميمى شكيب.. ولذلك فهو يذهب إلى الاسكندرية ويساوم الأم المريضة على كتمان الأمر مقابل مبلغ.. ثم يكاشفها بقسوة بأنها راقصة فاضحة تطمع فى ثروة أسرته.. وطبيعى أن تصدم الأم وتموت على الفور ! فيسرق فريد شوقى الأوراق التى تثبت شرعية الزواج ويعود إلى القاهرة.. ثم يستحضر الطفلة مع مرضعتها من الاسكندرية.. ولكى يخفى معالم الأمر، يعهد بالطفلة آمال إلى ناظر العزبة الطيب عبد العزيز أحمد لكى يربيها مع بناته الثلاث.. ونكتشف أن احداهن هى الممثلة سميرة أحمد.. وتمضى السنوات إلى أن تصبح شادية الطفلة فتاة فى العشرين عاشت مع ناظر العزبة باعتباره الأب الوحيد الذى تعرفه.. ومن دون أن تعرف بالطبع - وهى تحيا فى الريف كفلاحة -أنها ابنة الباشا صاحب هذه الأرض كلها.. وطبيعى أن تركب شادية حمارا.. ولكن الغريب أن تغنى فتاة لحمار اسمه مبروك قائلة له : «شى يا حمارى.. حا يا حمارى.. قلبى عليك من طول مشوارى»..

ولكن هذا يصبح عاديا جدا فى الريف المصرى عندما تكون الفلاحة هى شادية.. وهنا فلابد أن يلتقى بها محسن سرحان على الجسر.. هو راكب سيارته الفارهة.. وهى على ظهر الحمار.. ويتحقق اللقاء الأول بين الأغنياء والفقراء الذين هم أثرياء فى الأصل.. ويحب محسن بيه الذى هو صاحب العزبة المجاورة.. الفلاحة الحسناء على الفور.. ومن دون أن يمارس عملا آخر طوال الفيلم بعد ذلك سوى التفرغ لهذا الحب !. ولكن زوجة ناظر العزبة الذى ربى الفتاة اليتيمة مع بناته الثلاث تنقلب فجأة على هذه الفتاة التى لا تريد أن تتزوج من العمدة.. وتتهمها من دون أى مناسبة بأنها هى السبب فى عدم زواج بناتها الثلاث .. فترجو شادية ناظر العزبة أن يعيدها الى بيت فريد شوقى الذى كلفه بتربيتها.. ومن دون أن تعرف بالطبع أنه بيت أسرتها الحقيقية !.

فى الفقر راحة بال

لا يجد فريد شوقى الشرير مناصا من أن يقبل الفتاة المسكينة فى قصره الفخم.. ولكن زوجته القاسية ميمى شكيب.. وابنته الارستقراطية المدللة عواطف، التى تقوم بدورها ممثلة تخصصت فى أدوار «الغلاسة» والشر المناقضة دائما لدور البطلة المحبوبة، وكان اسمها منى فقط من دون أن يقولوا لنا منى من بالضبط .. هذه الفتاة الارستقراطية الشريرة وأمها تعاملان الفتاة الطيبة الوافدة عليهما باعتبارها خادمة.. وفى المطبخ تصادق الطباخ ابن البلد الجدع شكوكو - مستكة - والخادم النوبى الظريف محمد كامل - كبريت - ومن دون أى مناسبة يلقى شكوكو محاضرة عن جمال راحة البال مع الفقر.. لأن الفلوس هى شىء سيىء جدا.. وفجأة ومن دون أى مناسبة أيضا يغنى شكوكو فى المطبخ هذا الدرس البليغ الموجه للمشاهد :

«ربنا يبسطنا كمان وكمان..
ويخللى القلب يا خدله يومين..
الفرح ده شىء يمكن تلاقيه..
على حلة محشى بتبلعها.
أو صحن مدمس تفطر بيه ..
وقزازة بيبسى تقربعها»!

وتشترك معه شادية فى غناء درس آخر عن القناعة التى هى كنز لا يفنى.. ثم يشترك محمد كامل نفسه فى الغناء بمقطع نوبى.. وكلها دروس بليغة فى القناعة التى هى - مع راحة البال - أجمل بكثير من الثراء..!

ثم ومثل سندريللا بالضبط.. تعانى آمال أو شادية كل صنوف العذاب والامتهان.. والساحرة الشريرة هنا هى ميمى شكيب سيدة القصر المسروق أصلا من صاحبته الشرعية شادية، وابنتها الشريرة «منى الارستقراطية - الغلسة» التى تنصب شباكها لتتزوج بأى شكل من محسن سرحان.. وهو هنا «الأمير الجميل» الذى يحب الخادمة المظلومة ويفضلها على الفتاة الشريرة، ويكون حلم سندريللا الأخير أن يخلصها من هذا العذاب.. وفجأة يكتشف الفيلم أن لفريد شوقى ابنا آخر شابا هو الممثل الناشىء حينذاك صلاح منصور.. ولذلك فلابد من أن يكون شريرا وفاسدا هو الآخر حتى يحاول اغتصاب الخادمة الجميلة.. وعندما ترفض يدبر لها الحادث الخالد

فى السينما العربية فى مصر وهو سرقة العقد الذى يخفيه فى حجرتها!. وهو المشهد نفسه الذى حدث فى «**غزل البنات**» ولكن المتهم البرىء كان نجيب الريحانى!.

ويتم طرد شادية - بقسوة طبعا - من القصر.. وهنا يتطوع الطباخ الشهم شكوكو بأخذها الى منزله حيث ترحب بها زوجته «مهلبية».. فاذا كان شكوكو نفسه اسمه فى الفيلم «مستكة» فمن الطبيعى أن يكون اسم زوجته «مهلبية».. والطريف أن ممثلة الدور كانت عفاف شاكر أخت شادية التى حاولت فى السينما قليلا ولكنها فشلت واختفت.. والغريب أن شادية تدخل منزل شكوكو بحقيبة ملابسها فترحب بها «مهلبية» ترحيبا حارا ومبالغا فيه، وتحتضنها بعنف وكأنها ترحب بشادية التى هى أختها فى الواقع.. والتى حتى قبل أن تجلس على المقعد تغنى على الفور هذه الأغنية المأساوية :

«ياقسمتى ونصيبى.. قاسيين عليا ليه ؟

يا ترى يا حبيبى.. حتقول عليا ايه .؟

من بيت لبيت جابونى.. واحتاروا وحيرونى..

ليه بس بيظلمونى.. وبيتهمونى ليه»؟

الغريب أن السيدة «مهلبية» لم تندهش أبدا لغناء هذه الضيفة المجنونة كما لم يندهش أحد من الجيران حين وجد - فى حى شعبى - الموسيقى تنطلق لا أحد يدرى من أين . وفتاة تطلق عقيرتها بالغناء !

النهاية .. سعيدة طبعا

ويبدأ الفيلم فى «التشطيب» .. ومن خلال بحث بوليسى يقوم به «مستكة» الطباخ الذى هو شكوكو، وبتشجيع من محسن سرحان الذى يحب سندريللا، يتم كشف كل الأسرار واحضار كل الوثائق التى تثبت أن شادية هى الوريثة الشرعية التى سرق فريد شوقى ثروتها، ثم يريد الآن قتلها بحبسها فى غرفة الغسيل وفتح أنابيب الغاز لكى تختنق ويذهب معها سرها وسره فلا تسترد ثروتها التى نهبها.. ولكن بالضبط كما فى فيلم «**الفتوة**» لصلاح أبو سيف - انما فى «الفتوة» كان فريد شوقى على العكس ، هو الضحية البريئة، والقاتل هو زكى رستم - ينغلق الباب على شادية وفريد شوقى معا فى الغرفة التى ينتشر فيها الغاز.. لأن «من حفر حفرة لأخيه وقع فيها».. ولكن الانقاذ يتم فى آخر لحظة أو على «طريقة جريفيث» التى ابتدعتها

السينما الامريكية فى بداياتها.. فيتم تقطيع المونتاج بالتوازى بين البطلة التى تتعرض للخطر والبطل الذى يسرع لينقذها، الى أن ينجح فى ذلك فى اللحظة الأخيرة.. ويعاقب الشرير بالقائه فى السجن الذى يبدو أنه كان معتادا عليه منذ شبابه المبكر. بينما يرفل الطيبون فى السعادة ..

والسعادة هنا هى أن نرى شادية ومحسن سرحان.. وشكوكو و«مهلبية».. يصطادون السمك! .

ولكن صوت المعلق الغليظ لا يرحمنا فتجيء كلماته الضخمة وكأننا لم نفهم :

- « وهكذا كتبت النجاة لآمال.. ودفع عامر بك - فريد شوقى - ثمن جريمته.. وكان جزاؤه من جنس عمله : السجن.. وعادت المياه الى مجاريها.. والأموال الى أربابها.. والابتسامة الحلوة على شفتى كبريت ومستكة »..

وعلى الرغم من أن الفيلم انتهى من زمان.. فمازال المعلق يتحدث حتى الآن.

- مجلة « فن » - السنة ٣ - العدد ٥٢ - ١٩٩١/١/٢٨.

« الأصدقاء الثلاثة »
سينما « الشقاوة » والعضلات والرجل والقميص

تصوروا موقفا كهذا شديد البساطة يرتدى الشاب أحمد رمزى ملابسه استعدادا للخروج حين يسمع طرقات على الباب.. تذهب أمه لترى من الطارق، فاذا بجار كهل يقطن فى الشقة العليا فى البيت نفسه، ترحب به الأم، فنفهم أن علاقة جيرة قديمة تربطهما، فيطلب منها الرجل الكهل بأدب شديد أن تخيط له شيئا فى قميص يحمله بحيث يأخذه منها عند عودته.. فتبدى الأم ترحيبها بهذه الخدمة البسيطة وتتبادل مع الرجل بعض كلمات المجاملة، وينصرف.. موقف عادى جدا يحدث كل يوم بين الجيران فى كل البيوت المصرية..

الابن الشاب أحمد رمزى يرقب هذا الموقف العابر جدا من باب حجرته الذى يطل على صالة الشقة حيث تبادلت أمه هذه الكلمات مع الجار.. ولكن فى عينيه نلمح توجسا غاضبا بلا سبب .. وعلى الرغم من أنه رأى وسمع كل شىء.. حيث لم يحدث شىء فى الواقع.. فإنه يعاتب أمه على أنها قابلت الرجل بقميص منزلى يكشف عن ذراعيها العاريتين.. فتندهش الأم جدا لهذه الملاحظة.. لأن جيرتها مع الرجل قديمة، وهو رجل مهذب جدا وليس غريبا عليهما، حتى أن ابنتيه الشابتين تعتبرانها بمثابة أمهما الراحلة.. فلم يكن هناك أى حرج فى أن تقابله هكذا ..

ولكن هذا الحادث البسيط الذى لا يعتبر «حادثا» على الاطلاق، يتصاعد بلا مناسبة حتى يصبح عقدة هائلة، بل ومأساة أخلاقية مروعة هى التى تحكم تصرفات الشاب أحمد رمزى بعد ذلك.. وبما أنه هو بطل الفيلم الرئيسى فانها تصبح محرك أحداث الفيلم كله.. كيف ؟

يعود الرجل بعد وقت ما ليأخذ القميص من السيدة بعد اصلاحه.. ويكون ابنها أحمد رمزى مع صديقه حسن يوسف واقفين على سلالم البيت يغازلان ابنتى الرجل نفسه - نبيلة عبيد وشقيقتها ماجدة الخطيب - حيث نفهم أن هناك شيئا بين الجميع من شقاوات الشباب ومعاكسات «السلالم» المعروفة فى البيت المصرى.. أو التى كانت كذلك أيام البراءة القديمة.. بينما يكون الشابان قد تركا صديقهما الثالث محمد عوض الذى هو فى الوقت نفسه ابن خالة أحمد رمزى.. ليرقب لهما الشارع من غرفة رمزى نفسه، ليحذرهما لو وصل فجأة والد الفتاتين - الذى هو الرجل صاحب القميص نفسه - وأرجو أن تكون قد فهمت شيئا - حتى لا يضبطهما مع ابنتيه على السلالم.. ويدخل الرجل إلى الشقة.. ويأخذ القميص من الأم بكل أدب.. ولكن قدمها تتعثر من دون مناسبة فتقع على الأرض.. فلابد من أن تحدث مأساة ما فى الفيلم المصرى ومهما كان الموقف بسيطا، أو لا يحتمل ذلك، ليجد كاتب السيناريو مزيدا من الفواجع يبنى عليها الأحداث بعد ذلك.. وطبيعى أن يميل الرجل المهذب على السيدة ليساعدها على النهوض.. وطبيعى أن تتأوه السيدة من الألم.. بل أن محمد عوض - وهى خالته - يسمع تأوهاتها فيخرج من حجرة أحمد رمزى - ابنها ليساعدها مع الرجل على النهوض.. ولكن الابن الذى يرقب الرجل يدخل على أمه يزداد شكه فى الأمر.. فيهبط درجات السلم ويقف أمام باب الشقة، فيرى شبحى أمه والرجل يتلاصقان.. ويتعمد المخرج، ضد منطق الموقف نفسه، أن يجعل تأوهات الأم (جنسية).. لا ندرى كيف ! كما لا ندرى بالضبط كيف اختفى الشبح الثالث لمحمد عوض ابن خالته الذى يساعد الأم على النهوض فيتأكد أنها ليست وحدها مع الرجل اذن.. ولكن «المخرج عاوز كده» كما يقول الجمهور فعلا!

فواجع مفتعلة

بعد خروج الرجل حاملا قميصه بعد هذا الموقف البسيط، يندفع الابن الأهوج أحمد رمزى الى الشقة فيجد أمه وحدها. ومن دون أن ندرى أين اختفى محمد عوض! فيلقى فى وجهها بالاتهامات العاصفة المألوفة من نوع: «أنت لا أمى ولا أعرفك»، ثم ينطلق خارجا كالمجنون وقد تصور أن أمه سيدة داعرة ومن دون أى سبب على الاطلاق لهذا الاتهام الشنيع ! بينما تصرخ الأم على ابنها فى محاولة لاستبقائه.. وبعد فوات الوقت بالطبع يدرك محمد عوض أن هناك أزمة ما.. فيخرج

فى محاولة للحاق بابن خالته المجنون، الذى لابد كما هى عادة الفيلم المصرى أن «يهيم على وجهه» فى الشوارع بعد اكتشافه هذه الفاجعة التى ليست فاجعة على الاطلاق.. وهى أن السيدة والدته ليست على ما يرام .. أو ليست كما كان يتصور.. أو أنها باختصار «ست مش كويسة».. وفى أفلام أخرى تكون الفاجعة أكبر، حين يكتشف الابن أنها ليست أمه أصلا.. وانما هى المرضعة .. لأنه «ابن الخطيئة»! وفى حالة عبد الحليم حافظ فانه يواجه هذه الصدمة غالبا بأن يغنى فى الشوارع الخالية تحت عواميد الانارة.. أما فى حالة أحمد رمزى.. ولأن الفاجعة حدثت بالنهار.. فانه اكتفى بأن يترنح فى الشوارع ومن دون غناء !

الأصدقاء الثلاثة

الفيلم على أى حال هو «**الأصدقاء الثلاثة**» الذى أخرجه أحمد ضياء الدين عام ١٩٦٦.. وبعد سلسلة من «الثلاثيات» تحدثت عنها قبل ذلك كانت قد شاعت فى الستينيات ونجحت نجاحا كبيرا ما بين المغامرين والشياطين والمساجين عن مغامرات ثلاثة شبان كانوا غالبا من بين رشدى اباظة وأحمد رمزى وحسن يوسف، الذى كان القاسم المشترك فى هذه الثلاثيات، ومعه محمد عوض فى قمة ازدهاره حينذاك، ليقدم العنصر الكوميدى فى هذه الأفلام التى كانت قائمة على الحركة أساسا.. وبينما ارتبط معظم هذه الأفلام بحسام الدين مصطفى مخرجا.. ارتبط عدد كبير منها أيضا بعدلى المولد كاتبا للسيناريو ومنتجا فى الوقت نفسه . بعد ما اكتشف أنها لا تتكلف كثيرا ، لا فى الانتاج ولا فى البحث عن موضوع قوى أو مبتكر.. وانما يكفى جمع أى ثلاثة من هؤلاء النجوم المحبوبين فى ذلك الوقت ليشتركوا فى أى مغامرة جديدة يغلب عليها الطابع الكوميدى.. وحيث تلعب بعض الممثلات أدوار هامشية فى الواقع كمجرد حبيبات أو خطيبات هؤلاء الشبان الثلاثة الذين يلتقون بهن بين الوقت والآخر أو بين مغامرة وأخرى! ولا تحتاج القصة والسيناريو بعد ذلك الا لمجرد هدف مشترك يسعى من أجله هؤلاء المغامرون وضد عصابة ما من الأشرار.. ثم ينجح الفيلم نجاحا مضمونا لمجرد بعض المعارك وقصص الحب والضحكات.. لأن توزيع البطولة على ثلاثة ممثلين بدلا من واحد يضمن اقبال جمهور الثلاثة معا. ثم لأن هذا القالب القائم على الحركة والاثارة الضاحكة كان يلقى نجاحا عند الجمهور، الذى كانت تعجبه، فضلا عن ذلك، قيمة

الوفاء والاخلاص فى السراء والضراء بين الأصدقاء.. وربما كانت هذه الأسباب كلها وراء انتشار موجة أفلام «الثلاثة» هذه فى الستينيات .. التى كان صنعها سهلا وتحقيقها لأعلى الايرادات مضمونا.. ولذلك تخصص فيها تقريبا عدلى المولد وحقق بها رواجا كبيرا، ثم توقف عن الانتاج والكتابة نفسها بعد ما «شبع» الجمهور من هذه الموجة التى استهلكت نفسها..

«**الأصدقاء الثلاثة**» هو نموذج مثالى لهذه الموجة.. فهو من سيناريو وانتاج عدلى المولد.. ومن تصوير فيكتور انطون مصوره المفضل.. ويتقاسم بطولته ثلاثة أحمد رمزى كالعادة فى دور الفتى الجاد الذى يعانى مشكلة ما يلتف حوله فيها صديقاه المخلصان، ويقوم بمهمة «الضرب» باعتباره المفتول العضلات، قبل أن يتخصص رشدى أباظة فى هذه الأدوار بعد ذلك بقليل.. أما حسن يوسف فهو الفتى الشقى خفيف الدم والذى لا بأس من قيامه بأعمال الضرب و«الجدعنة» أيضا لو لزم الأمر.. بينما يتولى محمد عوض - الذى التقطته السينما بافراط بعد نجاحه فى مسرح الستينيات حتى أصبح نجم الكوميديا الأول - جانب الضحك وسط أحداث الفيلم المثيرة حركيا.. وكوميديا محمد عوض كما رسمها لنفسه أو كما رسمتها له السينما - وهذا الفيلم بالذات - نموذج مثالى أيضا لها.. هى كوميديا «العبط» أو التخلف العقلى.. فهو مرتبك دائما ويربك من حوله ويصطدم دائما بمن حوله حتى أصدقائه أنفسهم، أنه يضرب مثلا حسن يوسف زميله فى المعركة نفسها.. ثم يقع على الأرض «ويتكعبل» فى أى شىء ولا يستطيع النهوض باعتبار أن هذه أشياء يمكن أن تضحك الجمهور! ففى الاعتبار التقليدى القديم فى الكوميديا، أن «العبيط» لابد من أن يضحك الناس خصوصا اذا ما وضعناه وسط «الشطار» أو البارعين.. فعندما يكون عندنا أحمد رمزى وحسن يوسف ليقوما بعمليات المغامرة والضرب وحب البنات.. فلا بأس من أن يكون معهما محمد عوض ليقوم بدور الشريك الأقرب إلى التخلف العقلى بأدائه الكاريكاتيرى القائم على المبالغة .. فهو لا يجيد القيام بشىء على الاطلاق.. لا الحب ولا الضرب.. بل ولا يرى أصلا.. ولذلك فهو فى «**الأصدقاء الثلاثة**» مثلا يلبس فجأة نظارة طبية فى النصف الثانى من الفيلم بعد ما كان يرى جيدا بدونها فى النصف الأول.. إما لأن كاتب السيناريو «نسى» أن يلبسه هذه النظارة فى البداية.. أو لأنهم قرروا فجأة أن «يلعبوا» بحكاية «النظارة» التى تسقط عن عينيه فى أثناء الازمات أو المعارك فلا يستطيع الرؤية بهدف زيادة افتعال أسباب

الضحك.. ثم يستخدم «لزمات» أو «ايفيهات» تتكرر طوال الفيلم بلا ملل.. كأن يصطدم بالأبواب مثلا.. أو كأن يصطدم بحسن يوسف دائما فيدفعه هذا بعيدا عنه وهو يوبخه على «خيبته» التى تعطل هذا الفعل أو ذاك.. ثم يتعرض لأزمة ما فيبكى ويولول مذعورا ويقبل وجهه أو حتى يقدم شريكه فى الموقف قائلا جملة لا تتغير «برىء يابيه.. مظلوم يابيه».. والجمهور يضحك لمثل هذه الأشياء.. حتى لقد أصبح محمد عوض أكثر نجوم الكوميديا سعرا ومبيعا. ومن هنا نتأكد مرة أخرى من أن ذوق الجمهور هو الذى يفرض أساسا نوع الكوميديا التى يستسيغها بل وحتى نوع السينما نفسها..!.

لكن يبدو أن عدلى المولد المنتج وكاتب السيناريو لم يكن مطمئنا تماما لنجاح «التوليفة» المكررة هذه المرة.. أو لعله أراد أن يضيف بعض العمق كما يتصوره هو .. فجنح الى الميلودراما بحيث تصبح هناك أيضا عقدة أو فاجعة ما يهرب منها البطل ولكنها تلاحقه وتعذبه فيما تبقى من حياته.. فواقعة الرجل والقميص البسيطة جدا . والتى لم يحدث فيها شيء اطلاقا يمكن أن يحتمل أى شك أو توجس.. تتصاعد بين يدى كاتب السيناريو بلا أى منطق أو مبرر درامى أو نفسى أو حتى أخلاقى.. بحيث ينطلق الشاب أحمد رمزى هائما على وجهه معذبا كما قلنا من قبل .. فهل تدرون أى كوارث أخرى ترتبت على ذلك وتحكمت فى كل مسار الفيلم ؟

اسكتشات سخيفة

أولا خرج وراءه صديقاه حسن يوسف ومحمد عوض بالطبع ليعيداه الى رشده.. فركبا سيارة حسن يوسف الصغيرة التى لا يركبها محمد عوض أبدا إلا بالقفز من النافذة.. لأن بابها لا يفتح فى يده هو بالذات لكى تكون هناك فرصة للصراخ والولولة ولكى يبدو «عبيطا» أكثر.. وعندما تنطلق السيارة بسرعة جنونية يلحق بها «كونوستابل» مرور : على دراجته البخارية فنتذكر أن هذا النظام فى ملاحقة السيارات المتهورة كان موجودا فعلا فى الستينيات، ثم اختفى الآن على الرغم من «تقدم» الشرطة!

فى الوقت نفسه، وبالمصادفة البحتة، تكون احدى بنات الليل تتصعلك فى الطريق التى يترنح فيها رمزى الهارب من فضيحة أمه الوهمية فلا تجد غيره فريسة لتفرض نفسها عليه.. ولكنه يصدها طبعا ثم لا ندرى كيف تكون سيارة حسن يوسف وعوض

قد وصلت الى الموقع نفسه بالضبط فتلقى الفتاة بنفسها أمامها ومن دون سبب على الاطلاق ويكون «كونستابل المرور» قد وصل أيضا، فتبلغه الفتاة بأن الشبان الثلاثة كانوا يعاكسونها ثم صدموها بسيارتهم.. فيصحبهم الى قسم البوليس ببساطة، ثم فى اللقطة التالية مباشرة نراهم فى السجن ببساطة أكثر !

لقد تعمدت أن أروى هذه الأحداث التافهة بالتفصيل لنرى كيف كانت هذه السيناريوهات الرديئة تفتعل الأحداث وتلوى عنقها ضد أى منطق أو معقولية لتصل بأبطالها الى ما تريد .. فعدلى المولد يريد وبأى ثمن أن يجرى جزءا من أحداث الفيلم الملفقة فى السجن.. حيث لابد من أن تحدث بعض الكوميديا بعد نجاح تجربة السجن فى أفلام سابقة! وهكذا نجد أنفسنا أمام شذرات متفرقة لا يحكمها سياق درامى واحد مقنع سوى شخصيات الأبطال الذين ينتقلون من موقف الى موقف لا علاقة له به ، وأقرب الى «الاسكتشات».. فهذا جزء الضحك.. وهذا جزء الميلودراما.. وهذا جزء السجن.. وهذا جزء الضرب والمغامرة.. أى أن الفيلم هو عدة أفلام فى الواقع، يتوجه كل منها الى نوعية من الجمهور.. أو يحقق غرضا محددا من «أغراض السينما» عند المشاهد الواحد..

قبل أن تحدث هذه المشاكل كلها كان الفيلم قد بدأ بداية مختلفة تماما لا علاقة حقيقية لها بكل ما بعدها.. فحسن يوسف ومحمد عوض تلميذان فى مدرسة ثانوية أو معهد ما وينشران الفساد فى كل ما حولهما.. فمحمد عوض مثلا مشغول عن شرح المدرس بأكل الطعمية والجرجير خلسة.. بينما حسن يوسف يجىء متأخرا عن الدرس فيقفز إلى «الفصل» من النافذة.. وكوميديا مكررة وغليظة كهذه على تيمة التلاميذ الفاسدين التى هى من «تيمات» الكوميديا المضمونة النجاح .

الغريب أننا نرى فى هذه المدرسة الغريبة نفسها أحمد رمزى ولكن كمشرف أو أستاذ ومن دون أن نفهم نوع الدراسة نفسها.. ثم عندما يحيل المدرس التلميذين المشاغبين حسن وعوض الى ناظر المدرسة الذى يطردهما ويطلب منهما العودة مع ولى أمرهما.. يتشفع لهما رمزى العاقل الذى نكتشف أنه صديقهما المخلص الذى يشترك معهما فى قصص ومغامرات واحدة بعد ذلك !

لا يكاد هذا الجزء التمهيدى من الفيلم ينتهى حتى يبدأ الفيلم الآخر المستقل عن أزمة رمزى مع أمه التى تصور أنها على علاقة بالرجل ذى القميص والى أن يصل الثلاثة الى السجن من دون أى مناسبة.. وهناك تحدث بعض الأشياء التى يتصور

الفيلم أنها مضحكة وحيث يقع محمد عوض كل خمس دقائق، أو يصطدم بـ «الشاويش خلف» الذى هو تقليد حرفى «للشاويش عطية» فى أفلام اسماعيل ياسين.. ثم تتكرر بعض مواقف الكوميديا الساذجة فى مطبخ السجن حيث يلقى المساجين الثلاثة الأشقياء بالطعام على رأس الشاويش إلى أن يسقط محمد عوض نفسه فى وعاء المطبخ الكبير.. وبعد استهلاك كل امكانات الضحك من هذا النوع يفرج عن الشبان الثلاثة طبعا من السجن، ليقدأ فيلم آخر مختلف تماما أيضا !

على باب السجن يكون فى انتظار الأصدقاء الثلاثة علية عبد المنعم أم أحمد رمزى التى يشيح عنها غاضبا لأنه مازال متألما جدا من حكاية الرجل والقميص.. وفتاة أحمد رمزى نفسه التى هى نبيلة عبيد.. وهنا نصل الى قصص الحب التى هى عنصر مهم طبعا فى كل الأفلام.. على الرغم من أنها قصص هامشية جدا لا تتعدى عدة مشاهد عابرة لا تشغل المرأة فيها حيزا كبيرا كما هى العادة فى «أفلام الرجال» من هذا النوع.. ولهذا تسند الأدوار النسائية لممثلات ناشئات غالبا.. فسوف نلاحظ مثلا أن نبيلة عبيد مثلا كان اسمها فى عناوين الفيلم نبيلة فقط ..

وجوه جديدة

فى قوائم الأفلام المصرية الرسمية الوحيدة المتاحة – والتى لا نعرف مدى صحتها – يظهر اسم نبيلة عبيد لأول مرة بطلة لفيلم قبل ذلك بثلاث سنوات .. وهو فيلم «**رابعة العدوية**» الذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٦٣.. ثم يظهر مرة ثانية فى فيلم «**المماليك**» الذى أخرجه عاطف سالم وكان آخر أفلام عمر الشريف المصرية عام ١٩٦٥.. ولكى يكون العام التالى ١٩٦٦ هو عام انطلاق نبيلة عبيد، حيث تلعب بطولة القصة الثانية من فيلم «**ثلاثة لصوص**» الذى أخرجه ثلاثة مخرجين، وهى القصة التى مثلت أمامها فيها مديحة سالم وحسن يوسف وأخرجها حسن الامام.. وانفردت ببطولة «**كنوز**» أمام كمال الشناوى وأخرجه نيازى مصطفى.. و«**زوجة من باريس**» أمام رشدى أباظة وفؤاد المهندس وأخرجه عاطف سالم .. فضلا عن فيلمنا هذا «الأصدقاء الثلاثة» أى أنها لعبت بطولة أربعة أفلام فى عام واحد . وهو مؤشر نجاح لممثلة جديدة ومع ذلك ظل اسمها نبيلة ودورها صغيرا لا يتعدى مشاهد قليلة. نفهم منها أنها تحب أحمد رمزى مع أنها ابنة الرجل صاحب القميص إياه والذى تسبب فى مأساته مع أمه.. بينما أختها ماجدة الخطيب التى كانت فى بداياتها هى

الأخرى تحب صديقه حسن يوسف.. فبقيت مشكلة البحث عن فتاة يحبها الصديق الثالث محمد عوض.. وهنا نلاحظ أن عناوين الفيلم تقدم «الوجه الجديد: نجلاء فتحى».. وهى الفتاة الصغيرة التى تظهر فى الثلث الأخير من الفيلم تقريبا وباسمها الأصلى زهرة والتى تعيش مع نجوى فؤاد فى بيت واحد وتقول لها: يا«طانط» فلا نفهم مدى قرابتهما بالضبط .. ولكن دور نجلاء فتحى القصير لا يتعدى أن تصعد سلالم الفيللا ثم تهبطها باستمرار لتفتح الباب لأى طارق.. بينما تضحك بشىء من البلاهة لأنها لاتجد شيئا تمثله.. سوى أن يدخل وراءها محمد عوض إلى المطبخ ليطاردها لأنه أعجب بها.. بينما هى لا تكف عن الضحك وهى تجرى منه.. ولكن المخرج لا ينسى أن يقدمها فى مشهد مع «طانط نجوى فؤاد» فى حمام سباحة بالمايوه لنرى جسدها الجميل ..

الجامع .. المانع !

وهذا يقودنا الى القصة الأخرى أو الفيلم الآخر المستقل الذى يستدرجنا اليه المنتج وكاتب السيناريو عدلى المولد..

فبعد خروج الشبان الثلاثة من السجن يرفض أحمد رمزى العودة الى بيت أمه.. ويقرر بدء حياة جديدة.. وهنا يفاجئنا الفيلم لأول مرة بأن هؤلاء الشبان لهم علاقة ما بمصنع خشب وبتصميم الديكورات.. ولمجرد أن يأتى دور الفريق الشرير فى الفيلم بقيادة يوسف شعبان، فتكون هناك فرصة «للضرب».. وهو آخر أقسام هذا الفيلم الجامع المانع.. ويوسف شعبان شرير طبعا وحرامى.. استولى منهم على مبلغ من المال ليورد لهم الخشب ولكنه خسره فى القمار.. فأجبروه على التنازل عن مصنع الخشب وفاء للمبلغ.. ولكى يسترده دبر مؤامرة مع عشيقته اللعوب نجوى فؤاد التى هى بطلة الفيلم الرئيسية فى الواقع والتى كانت منتشرة فى أفلام تلك الفترة.. حتى أنها لا ترقص اطلاقا فى هذا الفيلم مثلا وكأنها أصبحت ممثلة راسخة ليست فى حاجة إلى الرقص ! ومهمتها هنا هى اغراء الأصدقاء الثلاثة لتسترد منهم مصنع عشيقها أو خطيبها – لا ندرى بالضبط فى الواقع – يوسف شعبان.. ومع مشاهد الاغراء المعروفة يتولى مهمة الاضحاك أيضا أخوها الذى يقوم بدوره سمير غانم الذى كان فى بداية تعامله مع السينما بعد النجاح المدوى «لثلاثى أضواء المسرح» حينذاك.. فنلاحظ مثلا أن سمير كان لا يزال يظهر بنظارته الطبية وبشعره

الأصلي.. وأن معه الضيف أحمد فقط ليقوم بدور «العبيط» أيضا ومن دون جورج سيدهم، الذى لا نعرف أين كان بالضبط فى أثناء تصوير الفيلم ! ولا يبقى بعد ذلك بالطبع سوى مشهد المطاردة والضرب التاريخى بين أحمد رمزى و «الحرامى» يوسف شعبان حيث يجريان فيه وراء بعضهما فى أحياء القاهرة كلها من الزمالك مثلا حتى محطة مصر، والبلد تتفرج عليهما من دون أن يتدخل أحد حتى ولا الشرطة ! لأنه لابد من أن تكتمل «العلقة» التى يأكلها الحرامى من البطل قبل أن يعود الحق الى نصابه ويعيش الجميع فى سعادة وبعد أن يكون الجمهور نفسه قد شبع تماما من كل شىء.. الحب والضحك والعنف والموعظة.. وإن بقى سؤال مازال يحيرنى شخصيا حتى الآن.. وهو كيف تخلص أحمد رمزى من عقدته مع أمه والرجل صاحب القميص؟ .. ولعلهم أجابوا عن السؤال فى فيلم آخر ربما كان اسمه الترزية الثلاثة .

- مجلة « فن » - السنة ٣ - العدد ٥٢ - ١٩٩١/٢/٤.

«يا ناس ياهوه» !
ما الذى ينقص الأفكار النبيلة.. لتصبح سينما جميلة

من الصعب أن نتحدث عن فيلم «**ياناس ياهوه**» دون أن نتحدث عن مخرجه عاطف سالم.. فهو واحد من أهم مخرجى السينما المصرية وأفضلهم من الناحية الحرفية.. وأعتقد أننا لو أحصينا عشرة مخرجين فسوف يكون من بينهم عاطف سالم .. بل وربما لو أحصينا خمسة فسوف يكون كذلك.. وعدد لا يمكن حصره من أفلامه يرقى الى أفضل مستويات التكنيك فى الفيلم المصرى.. وإن كان شىء ما لا أعرفه بالتحديد حال دون أن يأخذ هذا الفنان حقه من الاهتمام والانتشار والضجيج.. ولكنها سينما بلا قواعد أو حسابات مفهومة حتى أن بركات نفسه - وهو أقدم وأغزر من عاطف سالم - لم يأخذ حقه حتى الآن..

وربما كان ما يشترك فيه الاثنان أيضا - بركات وعاطف سالم - ومعهما كمال الشيخ.. هو أنهم نماذج حية لما يمكن أن تفعله السينما المصرية بأفضل مخرجيها حين تنهار أحوالها عاما بعد عام وتختنق، فيجلس هؤلاء الكبار فى بيوتهم ولا أدرى كيف يدبرون حياتهم بالضبط بدلا من أن تقدم لهم أى سينما محترمة كل ما يريدون من أجل أن يقدم كل منهم فيلما فى السنة على الأقل وستكون هى الكسبانة.. ولكنها نفس السينما التى تركت صلاح أبو سيف يخرج فيلمين فقط فى عشر سنوات.. ويوسف شاهين يبحث عن التمويل هنا وهناك ولولا ذلك «لقعد فى البيت» هو أيضا.. ثم هى نفس السينما التى عاد اليها توفيق صالح ليقعد فى البيت فعلا وأتحدى حتى أن يعرف أحد عنوانه وإن كان أحسن حظا رغم ذلك من شادى عبد السلام الذى أخرج فيلما واحدا فى حياته وجلس ينتظر الفيلم الثانى خمسة عشر عاما.. ثم طق.. فمات !

وأتحدث عن هؤلاء لأنهم من جيل عاطف سالم أو يدورون حوله ولأنهم الكبار الذين فرطنا فيهم ببلادة شديدة وتركنا ظروف السينما البشعة تحاصرهم فى بيوتهم ليموتوا يوما بعد يوم وهم أحياء وبين أيدينا.. بينما فتحت كل أبواب البلاهة والتخلف أمام زكى كفتة الذى يخرج خمسة أفلام فى السنة وحنفى كفتة الذى يخرج سبعة !.

وربما كان هذا أيضا اعتداء شخصيا منى - مع أننى ماليش دعوة - عن بعض الأفلام الرديئة التى كنا نفاجأ بهذا أو ذاك من هؤلاء الكبار العظماء يقدمها ربما من أجل أكل العيش والتشبث بآخر ما تبقى من خيوط الحياة والعمل.. بعد أن أصبحت المعركة غير متكافئة على الاطلاق بين الردئ والجيد.. وبعد أن شمل الطوفان كل الاستوديوهات ودور العرض فلم يعد ممكنا إلا أن يبحث الكل عن «خشبة» وسط الأنقاض ليتعلق بها !

وقد تكون هذه مقدمة طويلة ولكننى أعترف بأننى متحيز لعاطف سالم.. لأن من رأى أفلامه القديمة ويحب السينما أصلا لابد أن يحب هذا الرجل ويعرف قيمته حتى لو بدد منه أحيانا هذا الشيء أو ذاك ..

و « ياناس ياهوه» هى صرخة التحذير المعروفة فى الريف المصرى عندما تحدث كارثة ما أو توشك أن تحدث.. واختيارها عنوانا لفيلم هو مجازفة فى ذاته فى ظروف انهار فيها ذوق من يذهبون إلى السينما إلى أقصى حد فأصبحوا يطلبون فقط كل ما هو خفيف وظريف من وجهة نظرهم ومهما كان سخيفا ومتخلفا ولكن يدغدغ حواسهم، إما إلى الضحك العبيط أو العنف الشرس الذى يفرغون فيه احباطاتهم.. وهم يرفضون بإصرار وبلادة منقطعة النظير أن يحدثهم أحد عن أية مشكلة لأنهم غارقون فى النكد فعلا ويتعاملون مع السينما كنوع من الغيبوبة الإرادية.. فما بالك بفيلم عنوان «ياناس ياهوه» ويتحدث أيضا عن الأرض والفلاحين.. وهى موضوعات كانت مرفوضة أو مكروهة حتى فى قمة وعى الناس وازدهار السينما فى الستينيات.. فما بالك بهم الآن.. ولذلك لا أتوقع للأسف نجاحا كبيرا لهذا الفيلم الشجاع الذى قال كلمته على أية حال وبأمانة ووعى بالمسئولية عما يحدث.. وهى كلمة جريئة أخرى يقولها كاتب السيناريو الجاد أحمد عبد الوهاب لا تقل إحساسا بالخطر عن كلمته السابقة فى «**انتبهوا أيها السادة**» منذ عشر سنوات تحقق فيها كل ما حذرنا منه هذا الفيلم الهام من انقلاب السلم الاجتماعى بقيم العلم والأخلاق

وحتى العواطف نفسها وحيث يمكن للزبال أن يهزم أستاذ الجامعة.. بينما صرخة أحمد عبد الوهاب هذه المرة هى من التفريط فى الأرض الزراعية التى أصبح الفلاح يهجرها بالبيع لتقام عليها مساكن شائهة على أطراف المدن زحفت على بكارة الريف فى سعار أحمق من أجل الثراء السريع حتى لو أدى الى الخراب السريع للأرض نفسها.. التى كانت طوال التاريخ هى العماد الرئيسى للحياة فى مصر .

فالفيلم يقتحم اذن قلب الأزمة الزراعية الخانقة فى مصر التى هى سر كل مشاكلها الاقتصادية ..

والموضوع جاف وصعب كما نرى وليس من النوع الذى يمكن أن يصنع سينما مسلية.. ولذلك كان طبيعيا ألا يجد منتجا فيضطر عاطف سالم لانتاجه بنفسه ويواجه مشاكل عديدة طوال سنتين من أجل انهائه وعرضه فى ظروف سينما تزداد صعوبة كل يوم بحيث ينسحب منها الفنانون ليبقى التجار الأقوياء فقط أو المقاولون والسماسرة.. وانتاج الفنان لفيلمه بقدر ما يعنى حبه لفنه إلى درجة المغامرة والتضحية.. بقدر ما يمكن أن يكون ضد الفيلم والفنان نفسه.. لأن يشغله بأشياء يجب أن يتولاها عنه آخرون ليتفرغ هو للإبداع والتجويد.. ثم لأنه ينفق من لحمه الحى فينعكس الحرص وتواضع الانتاج على الفيلم بالضرورة حيث تحس هنا مثلا بأن عاطف سالم يعمل وهو مقيد ولا يطلق خياله السينمائى وإبداعه وحيويته كما يجب.. وفى نفس الوقت لا تستطيع أن تلومه على هذا العيب أو ذاك وأنت تعرف ظروف الانتاج.. كما لا تستطيع أن تسأله: ولماذا اذن صنعت هذا الفيلم لأنك تؤمن بأن هذه الأفلام يجب أن يصنعها أحد.. وتلك هى المعادلة المستحيلة ؟!

وتظل المسألة فى النهاية ليست فى وسيلة الانتاج ولا حتى فى الأفكار.. وإنما كيف خرجت هذه الأفكار إلى الشاشة فى عمل فنى.. القصة أقرب إلى تراچيديات شكسبير القاسية رغم أنها تبدأ من الريف القريب من القاهرة حيث زحفت العمارات السكنية الضخمة حتى ابتلعت الأرض الزراعية.. ولكن كمال الشناوى الفلاح العجوز مازال متشبثا بأرضه الصغيرة التى يزرع فيها الخضار ويربى أبناءه الأربعة فى مواجهة الاغراء القوى ببيعها لتحويلها إلى عمارات هى الأخرى.. ولكن قوة المالك وضغوط الأبناء وأفكار الزمن الجديد تحسم الصراع غير المتكافىء فيسلم الفلاح عوضين ببيع الأرض مقابل مليون جنيه هى مجرد أوراق بالنسبة له يحتفظ بها فى «شوال» ولا يدرى ماذا يفعل بها ولا حتى يستمتع بعد أن أصبح منزوعا فى العراء

من الأرض التى عاش فيها حياته كلها.. ويبدأ الصراع بعد ذلك بين الأبناء.. الابنة الشابة صابرين تشترى ملابس جديدة.. وأحد الابنين أصبح جزءا من قوانين السوق الجديدة ينقل أباه الى جناح فى الشيراتون ويريد أن يبنى بالفلوس عمارة ضخمة.. بينما الابن الآخر المجند يريد استصلاح أرض جديدة فى الصحراء.. وينتهى صراع الشقيقين إلى مأساة قابيل وهابيل حيث يقتل أحدهما الآخر وتضيع الفلوس ويهيم الأب المفجوع الذى خسر كل شىء على وجهه صارخا فى الجميع ألا يكرروا مأساته ويفرطوا فى الأرض مقابل أى اغراء.. والصرخة موجهة الى مصر كلها التى حين تفرط فى الأرض مقابل عدة ناطحات سحاب وسوبر ماركت فسوف تخسر كل شىء.. وهى صرخة قوية ونبيلة يمكن تفسيرها على مستوى عوضين الفردى وعلى أى مستوى اقتصادى وحتى سياسى أوسع.. ولكن هذه الجدية الشديدة التى تستحق الاحترام كان يمكن أن تكون أكثر متعة وبهجة فى الكتابة، وفى التنفيذ معا لأن ما يعيب الفيلم هو الصرامة القاسية والجفاف.. وأعتقد أن عاطف سالم شخصيا أول من يدرك أن أعقد الأفكار فى العالم وأكثرها جدية واحتراما لاتتناقض مع التناول السلس ولا مع البهجة ولا حتى من الكوميديا نفسها.. لأننا لو بحثنا فى قلب أتعس مأساة فى الدنيا سنجدها حافلة بالسخرية.. وهذه هى المفارقة الذكية الناتجة عن التناقض بين الأبيض والأسود فى حياتنا كلها.. التى تكون مهمة الفن الجميل أن يكتشفها ليعيد تقديمها لنا بقليل من البهجة .. ولست أطالب عاطف سالم بالطبع بتحويل مأساة الأرض عندنا إلى فيلم كوميدى ولا كنت أتوقع منه بعض الرقصات والأغانى ولكن موضوعه نفسه وبالبناء والشخصيات والأحداث التى مثلها كان حافلا بامكانيات المتعة التى لا تتناقض أبدا مع خطورة الموضوع وجديته لأنها أولا نابعة منه وليست مفروضة عليه ولا مفتعلة.. ولأن بعض «الريليف» ثانيا سيؤكد أكثر على هذه الجدية ويمتع المشاهد ويجعله مقبلا على العكس على المأساة التى نريده أن يدركها ويشارك فيها فنكسب الجمهور معنا أيضا.. وإلا ظلت أية صرخة نبيلة تدوى فى الفراغ.. ولست أدرى هل هى مسئولية الكتابة الجافة المباشرة أم التنفيذ المتعجل أو الانتاج المحدود التى أفلتت كثيرا من فرص الايقاع فى هذا الفيلم.. ليس فقط للتخفيف من جهامة الموضوع.. بل إن إفلاتها نفسه خطأ دراميا وإنسانيا.. فلا يمكن مثلا للفلاح عوضين أن يعود إلى كوخه الفقير ومعه «شوال» به مليون جنيه.. دون أن أقدم له مشهدا مهما جدا وهو

يفتح «الشوال» ويتأمل كميات النقود ويعدها ويفرح هو وأولاده ويضحكون كالمجانين ويحلمون بآلاف الأشياء التى سوف يصنعونها.. اغفال مشهد انسانى صاخب كهذا ليس فقط ضد الطبيعة البشرية بل وخطأ درامى فادح.. ولا يمكن أيضا أن أنقل الفلاح المعدم المحروم عوضين الى جناح فى الشيراتون فجأة.. ثم أغفل مشهدا نادرا له هو وأولاده وهم يندهشون للفخامة والأشياء التى يتعاملون معها لأول مرة فى حجرة النوم والحمام وكأنهم معتادون على هذه الأشياء طوال حياتهم أو كأنه لم تحدث لهم أية «نقلة» .. ومشهد «الحمام» الذى أصبح فرصة كلاسيكية للإضحاك فى كل الأفلام حتى منذ فيلم **«رابحة»**.. يفلته الفيلم من بين يديه ببساطة غريبة فلا نرى كمال الشناوى أو الفلاح عوضين وهو يدخل حمام الشيراتون لأول مرة ويحاول أن يفتح «الدوش» مثلا أو يتعامل مع «البانيو».. ثم يتذكر هذا المشهد فجأة أو يؤجله لحين زيارة سهير البابلى لجناح صديقها الفلاح فى الفندق فإذا بها هى التى تندهش للحمام.. مع أنها فى الفيلم سيدة أكثر عصرية وتفتحا تدير «كافتيريا» على الطريق الزراعى وتتعامل يوميا مع المدينة وليست هى التى تبهر بشىء لم يبهر به أصلا الفلاح المعدم صاحب القضية الأصلى.. وقد تكون شجاعة من عاطف سالم أن يغامر بفيلم من بطولة ممثلين عظيمين هما كمال الشناوى وسهير البابلى وبدون نجوم تقليديين ممن يسمونهم نجوم الشباك.. وبدون أى عنصر جاذبية أو تخفيف أو تنازل تجارى على الاطلاق وهو ما يستحق الاحترام.. ولكن غير معقول أن تكون قصة الحب الوحيدة فى الفيلم هى حب سهير البابلى لكمال الشناوى.. ومشهد الحب الوحيد فى الفيلم هو أن تصحبه فى فسحة على النيل ليشربا «حاجة ساقعة» ثم يبخل بدفع ثمنها .. بينما فى نفس الفيلم أربعة شبان بينهم صابرين ودينا عبد الله لا يستفيد منهما بشىء.. بل إن شابين يغازلان هاتين الفتاتين على باب المصعد فى الفندق الفخم ويعرضان مصاحبتهما إلى «الديسكو» . فلا يغامر الفيلم بذهاب فتاتين كهاتين الى «الديسكو» ولو من باب الدهشة وحب الاستطلاع ولكى ينفس عنهما وعن جمهوره قليلا.. فهل هى مشكلة انتاجية؟ أم أنه هروب من البهجة وإمعان فى الجفاف والتعاسة مع أن المخرج هو المنتج أيضا ويهمه بالتأكيد أن يقبل الناس على فيلمه على الأقل لكى يسترد فلوسه ودون أى تنازل عن أفكاره الأساسية. وحتى اذا افترضنا أن «الورق» نفسه لم تكن به فرص المتعة هذه، فأين ذهبت إضافات عاطف سالم اللامعة وحسه الكوميدى وحبه للحياة والجمال ؟ من ناحية أخرى


لقطة من فيلم «يا ناس يا هووه» - إخراج عاطف سالم

ارتبطت مأساة تضحية عوضين الفلاح «الرمزى» بأرضه بمأساة قتل أحد ابنيه لأخيه مثل قتل قابيل لهابيل. فهل كان ضروريا للتحذير من جريمة التفريط فى الأرض هذه المبالغة الميلودرامية إلى حد قتل أخ لأخيه؟ وماذا لو لم تحدث هذه الجريمة. ألا تظل نفس المشكلة قائمة وفى حاجة للمواجهة ؟ ولكننا أمام عمل جرىء وجاد لعاطف سالم مخرجا ومنتجا يستحق الاحترام. وأداء جيد لممثل عظيم هو كمال الشناوى وفى شخصية جديدة عليه تماما ولكنه يسيطر عليها تماما وعن خبرة تزداد نضجا وتوهجا مع الزمن. وحوله عدد من المواهب الشابة حاولت كلها فى فيلم محترم كان بطله الحقيقى هو المخرج والمنتج وفكرته النبيلة التى ظلت تنقصها أشياء أخرى !

- كل الناس - ١٩٩١/٢/٤.

« هذا جناه أبى »
بداية صباح القادمة من لبنان .. لتبقى !

عمر صباح الآن فى السينما العربية فى مصر هو بالضبط خمسة وأربعون عاما.. فبعد ما استدعتها من لبنان المنتجة آسيا والمخرج هنرى بركات - وكلاهما من أصل لبنانى أيضا.. قدماها فى أول أفلامها «**القلب له واحد**» عام ١٩٤٥ وأمام أنور وجدى. ويبدو أن المشاهد المصرى الذى كان شغوفا دائما بالمواهب الوافدة من الشام فى مجالات الغناء والكوميديا بشكل خاص، رحب فورا بصباح على اعتبارها ليست نوعا جديدا من الغناء الذى كان مميزا عن الأصوات التى كانت معروفة فى الفيلم الغنائى المصرى حينذاك فقط، وانما لشخصيتها المنطلقة والاقرب إلى البساطة والعفوية والجاذبية الخاصة التى لا يمكن تفسيرها، والتى تجعل المشاهد يتقبل ممثلا من أول فيلم ، بينما لا يقبل الآخر ..

من النادر مثلا أن تتاح لوجه جديد ثلاث فرص فى ثلاثة أفلام فى عام واحد بمجرد اكتشافه.. ولكن صباح، بعد «القلب له واحد» تظهر فى عام ١٩٤٥ نفسه فى فيلم «**أول الشهر**» أمام حسين صدقى أحد كبار نجوم تلك الفترة - ومن إخراج عبد الفتاح حسن.. ثم فى فيلم ثالث هو «**هذا جناه أبى**» الذى عاد مكتشفها هنرى بركات ليخرجه لها، وامام عملاق تمثيل، مخيف، هو زكى رستم شخصيا، وهو الفيلم الذى كان بداية النجاح الحقيقى لصباح، لأن موضوعه الميلودرامى القوى والمحكم الصيغة، أضاف إلى لون الغناء الخفيف والمميز لهذه الصبية الجذابة نوع المآسى والمواعظ والدروس الخلقية البليغة، ثم النهايات السعيدة لقصص الحب وجمع شمل الآباء والأبناء، والذى كان - وما زال - يحبه الجمهور المصرى ليغرق أحزانه فى أحزان الآخرين وقصص حبهم وغنائهم وضحكاتهم أيضا لو أمكن .

زكى رستم «حمل» صباح على كتفيه

لعله كان ذكاء يصل إلى حد الدهاء أن يعهد مكتشفو هذه الورقة الجديدة الرابحة القادمة من الشام بمهمة البكاء واستخلاص الموعظة من تصاريف القدر القاسى إلى أستاذ متخصص بهذا النوع هو زكى رستم، لكى «يسند» (أو يحمل على كتفيه فى الواقع) هذه الصبية ذات الصوت الجميل حقا، والتى لا يمكن أن يطالبها أحد بالتمثيل بالطبع، إلى أن تتعلمه وحدها تدريجيا، ومن فيلم إلى فيلم، وكما حدث من قبل لليلى مراد نفسها.. ثم الى جانب صباح نفسها، لا بأس أيضا من الزج بممثل شاب آخر هو صلاح نظمى الذى يبدو أن هذا كان أول أفلامه، حيث قدموه فى عناوين الفيلم وفى آخر قائمة الممثلين هكذا بالضبط «وجه جديد: صلاح نظمى» ومن دون حتى «ال» التعريف.. ليجربوه فى دور الفتى الأول الذى ستقع صباح فى حبه، ربما توفيرا لأجر ممثل كبير آخر مثل أنور وجدى أو حسين صدقى اللذين شاركاها بطولة فيلميها السابقين فى العام نفسه. وحول هذين الوجهين الجديدين وبالاضافة إلى عملاق راسخ مثل زكى رستم، نجد حشدا آخر من الممثلين الكبار مثل سراج منير وفردوس محمد وعبد العزيز أحمد وزوزو نبيل، إلى جانب عدد من الوجوه الشابة . حينذاك - مثل وداد حمدى التى سوف يدهشنا شكلها العجيب كفتاة صغيرة فى دور صغير، لم تتحدد بعد ملامحها الناضجة التى نعرفها كأشهر خادمة فى السينما العربية فى مصر - وسوف يدهشنا أيضا اسم الراقص الكبير محمود رضا الذى لا نكاد نتعرف إليه فى الفيلم فى أى دور.. ويبدو أنه كان مجرد أحد الراقصين فى حفلة عيد الميلاد التى تتعرف فيها صباح إلى صلاح نظمى..

«هذا جناه أبى» هو من انتاج آسيا احدى رائدات السينما العربية فى مصر، والتى لم تكن قد توقفت عن التمثيل هى نفسها عندما تحولت إلى الانتاج أيضا، مستعينة بهنرى بركات الذى كان قد بدأ خطواته الأولى فى الاخراج قبل ١٩٤٥ بقليل.. وكان الاثنان، كما قلت، قد اكتشفا صباح القادمة من لبنان مثلهما، وقدماها فى أول أفلامها «القلب له واحد» فى العام نفسه.. ولكن بركات، هو كاتب سيناريو «هذا جناه أبى»، وفى تلك الفترة كان يكتب فيها السيناريو لنفسه، بل ولمخرجين آخرين أحيانا ، خصوصا عندما يغلب عليها الطابع الكوميدى العاطفى الخفيف، تاركا كتابة الحوار لأحد الكتاب المتخصصين بذلك.. حيث لم يكن ممكنا أن يتمكن بركات، ذو الثقافة الفرنسية من العامية المصرية، وهو هنا يعهد بالحوار للأديب

المتمرس يوسف جوهر الذى تخصص بكتابة السيناريو بعد ذلك.. ونلاحظ على الفور فى حوار يوسف جوهر فى هذا الفيلم جزالة اللغة ورصانتها ، واختيار تركيباتها الفخمة الرنانة الأقرب إلى الفصحى، عندما تجيء على لسان المحامى الكبير رفيع المستوى زكى رستم، وكيف تقترب من العامية السلسة على لسان الشخصيات الشعبية لا البسيطة مثل عبد العزيز أحمد العامل الفقير وزوجته فردوس محمد، اللذين تكفلا بتربية الطفلة صباح، بعدما ماتت أمها. ولكن حوار الفيلم عموما هو نموذج لفخامة الحوار ورقيه فى معظم أفلام تلك الأيام، وكما فرضتها أفلام يوسف وهبى ، والتى كانت متأثرة فى بدايات السينما عموما - وليس فى مصر فقط - بالطابع الأدبى أو المسرحى ، وقبل أن تعثر السينما على لغة حوارها الخاصة..

الأغانى أساس الفيلم

أن يقوم فيلم يخرجه هنرى بركات لمطربة جيدة شابة هى صباح، على عدد من الأغانى، فذلك لأن الغناء هو هدف أساسى فى الفيلم، ولا بأس بعد ذلك من البحث عن القصة المناسبة، والتى لن يعجز بركات نفسه عن كتابة السيناريو لها حتى لو كانت مأخوذة عن فيلم أجنبى تبدو بقاياه واضحة فى الفيلم - فالأساس هو تقديم صباح فى خمس أغانى، كتب مأمون الشناوى ثلاثا منها، بينما كتب صالح جودت اثنتين.. ولحن محمود الشريف ثلاثا منها، وفريد غصن لحن اثنتين.. ولقد نجحت هذه الأغانى جدا فى حينها لأنها كانت من النوع الخفيف المرح الذى ارتبط بطبيعة صوت وشخصية صباح، وكان لنجاح الأغانى مع قوة موضوع الفيلم الميلودرامى الفضل الأول فى نجاح الفيلم وفى انطلاق صباح نفسها فى السينما بعد ذلك..
وميلودراما الفيلم تبدأ فى طنطا - عاصمة الدلتا المصرية الكبيرة - عام ١٩٢٥ كما هو مكتوب على الشاشة، حيث نرى زكى رستم محاميا شابا ناجحا يرجو منه بعض أصدقائه وأهالى الناحية أن يرشح نفسه فى الانتخابات، بينما تطلب مقابلته فى اللحظة نفسها الفتاة الريفية البسيطة زوزو نبيل، والتى لا يرحب بلقائها. وسرعان ما نفهم أنها المأساة التقليدية نفسها فى الفيلم المصرى : وهى أن هذا الشاب خدع هذه الفتاة بحبه حتى حملت منه.. ثم بدأ يتهرب من الزواج بحجة أن «ظروفى اتغيرت ومركزى الاجتماعى مابقاش زى زمان..».
وتواجهه الفتاة الضائعة التى فقدت «أعز ما تملك» بالأداء القوى لزوزو نبيل

ويعبارات يوسف جوهر البليغة :

– «انت مجبور تتجوزنى.. ومش أنا اللى حجبرك.. الطبيعة هى التى حتجبرك .. لانك حتبقى أب..».

بينما يقاوم زكى رستم حتى آخر لحظة لكى يهرب من هذا الحصار:

– «مقدرش أفكر فيكى كزوجة تليق بمستقبلى الجديد.. وكمان مقدرش اترك الفرصة تفلت من إيدى!».

فنحن أمام شاب يتشبث بفرصة للصعود الاجتماعى، وعلى حساب التزامه الخلقى بفتاة حملت منه.. ولكن لأن جزءا من ضميره مازال حيا، فهو يعرض عليها التكفل برعاية الوليد، ولكن ليس كأب، ثم يمنحها مائتى جنيه – وهو مبلغ كبير فى ذلك الحين – لكى يجيء المشهد التقليدى الذى يحبه كثيرا جمهور السينما العربية فى مصر، حين يلقى الفقير المظلوم بالنقود وهو فى امس الحاجة اليها، فى وجه الظالم الثرى ، ويلقنه درسا خلقيا لا ينساه، وتضج له الصالة بالتصفيق .

ولذلك، فنحن نسمع زوزو نبيل وهى تقول لزكى رستم بكل كبرياء :

– « خللى فلوسك » يمكن تنفعك فى شراء الضمائر واستمالة النفوس الدنيئة.. أنا فى غنى عنك وعن فلوسك !

ثم تخرج المرأة المظلومة ، شامخة لا تلوى على شيء ، وتذهب بفضيحتها التى تحملها فى بطنها إلى القاهرة، بينما يهتز ضمير زكى رستم قليلا، احساسا بنذالته، ولكنه يقبل الترشيح وينجح ليصبح رجلا أكثر مجدا وأهمية، وكأن الفيلم يريد أن يقول أن كثيرا من هؤلاء الكبراء والمهمين أكثر نذالة من الفقراء المظلومين.. وهى فكرة سائدة أيضا فى السينما العربية فى مصر وتقدمها كثيرا لجمهورها لينتقموا بها من ظالميهم، أو ليحسوا بشيء من الارتياح، وإن كان الفيلم لا يدين الجانى هنا تماما، لأنه يقدم زكى رستم على أنه يصارع ضميره باستمرار ويحس بالتردد والندم على فعلته، تمهيدا للنهاية التى يعترف فيها بخطئه، ويكفر عنه بعد عشرين عاما.. فهو ليس بالشرير الخالص تماما، وانما هو يحمل جوانب الشر والخير معا، فتتبع أزمته من صراعهما معا ..

ثمرة الخطأ تترعرع

أما زوزو نبيل، المعتدى عليها، فتحمل جنينها وتلجأ إلى صديقتها فردوس محمد

التى تعيش فى القاهرة مع زوجها العامل الفقير عبد العزيز أحمد، وهناك تضع طفلتها سميحة ثم تموت، كالعادة، لكى يتولى الزوجان الفقيران تربية الطفلة مجهولة الأب. وبعدما يسجلانها فى سجل المواليد تحت اسم سميحة، يقفز الفيلم ثمانية عشر عاما وبسلاسة منطقية لكى نرى سميحة هذه وقد أصبحت شابة يافعة هى صباح، التى تتصور أنها ابنة هذه الأسرة الفقيرة التى تضفى عليها كل حنان، فأمها كما تظن ، فردوس محمد، توقظها فى صباح عيد ميلادها الثامن عشر وهى تطلق البخور حول فراشها مرددة هذه الكلمات الشعبية الجميلة : «يارب اكفينا شر العين.. أنا وجوزى حسين.. وقدم المليحة لبنتنا سميحة!» ثم تميل الى سميحة التى هى صباح لتوقظها وهى تدعو: «ياحنان يامنان.. ارزقها بعريس يكون سيد العرسان».

ويقدم لها عبد العزيز أحمد، الذى تتصوره أباها، هدية بعد ما باع ساعته. ولكننا نفاجأ بأن ذراعه قد بترت خلال حادث فى الورشة التى يعمل فيها فأصبح عاجزا عن العمل، لتصبح صباح العائل الوحيد لهذه العائلة من عملها فى «مشغل» لأزياء السيدات تكتشف فيه الحب لأول مرة عندما ترى زميلاتها العاملات معها – ومنهن وداد حمدى – وكل منهم تنهى عملها لتقابل حبيبها الذى ينتظرها فى الشارع.. فتبدأ صباح أولى أغانيها فى الفيلم بالتساؤل عن هذا الشيء الذى تسمع به لأول مرة فى سنوات المراهقة وبكلمات مأمون الشناوى الرقيقة:

«ايه معنى الحب.. ايه طعم الحب.. ايه شكل الحب.. اصلى ماشفتوش.. ولا كلمتوش.. ولاجربتوش».

ثم تكلف سميحة – أو صباح – ذات ليلة بتسليم فستان جديد من صنع المشغل الى بيت (وجيه باشا) لترتديه ابنته فى حفل عيد ميلاد شقيقها (سمير بك) وهنا يحدث اللقاء الحتمى الذى لابد منه بين الفقراء والأغنياء ، حين يتسلل هذا الشاب أو الفتاة الفقيرة الى هذا القصر أو ذاك ليقع أو لتقع فى حب بنت أو ابن الباشا، ولتبدأ بعد ذلك دراما الفيلم كله.. التى هى ميلودراما غالبا.. وكأنه لا مجال للدراما فى السينما العربية فى مصر الا عند «احتكاك» الفقراء بالأغنياء، لتنشأ التعاسة من الفروق «القدرية» بينهما.. ثم لتحقق السعادة فى النهاية خلال تجاوز هذه الفروق!

الحب يقرع بابها

والفتاة الفقيرة التى هى «سندريللا» هنا أيضا، وللمرة المليون لابد من أن يقع «الأمير الجميل» فى حبها تاركا كل فتيات طبقته، الثريات والحسناوات، ولكن الشريرات بشكل ما .. بينما سندريللا الفقيرة لابد من أن تكون طيبة وظريفة.. وهى بعد ما تسلم الفستان الجديد لبنت الباشا الذى هو سراج منير بكل ارستقراطيته المعروفة.. وبعد أن يعطيها «نصف جنيه» كبقشيش، ويأمر أحد خدمة بأن يعطيها «حاجة حلوة».. تذهب الى مطبخ القصر فلا تتركه، وانما تقف من فتحة بابه لتتفرج على عالم حفل عيد الميلاد الواحد والعشرين لـ سمير بك والذى يمثل دوره (صلاح نظمى) ربما فى فرصته الأولى والأخيرة فى دور الفتى الأول الوسيم الذى تحبه البطلة، والغريب أنهم «خصصوه» بعد ذلك، وإلى الابد فى دور الشاب الفاسد «الثقيل» الذى تكرهه البطلة !

فى حفل عيد الميلاد الراقص نكتشف أن زكى رستم الذى كنا قد ابتعدنا عنه قليلا قد أصبح محاميا كبيرا ومهما جدا.. وبالتالى فهو صديق للباشا سراج منير - لأن كل الباشوات يعرفون بعضهم! - ونعلم أنه مازال عزبا، بعد فعلته الشنعاء التى رأيناها فى أول الفيلم، وهاهو يشكو لصديقه من الوحدة وفقدان دفء البيت والأبناء وكأن الأقدار عاقبته على ما فعله بزوزو نبيل !

كما نفهم أيضا من كواليس الحفل، أن الباشا سراج منير يخطط لتزويج ابنه المدلل صلاح نظمى من ابنة باشا آخر هو شريكه فى أعماله، وهو زواج سياسى رأسمالى لكى تستمر الشركة وتتوحد الثروة.. والابنة هى الممثلة المسكينة منى التى «خصوصها» هى أيضا فى دور الفتاة «الغلسة» التى تدخل فى منافسة مع البطلة على حب البطل.. وهى منافسة ليست متكافئة دائما، خصوصا عندما تكون ضد ليلى مراد أو شادية أو صباح، فيكره المشاهد منى المسكينة هذه على الفور - وتصوروا أن يكون «أكل عيش» ممثلة وظيفتها الوحيدة هى أن يكرهها الجمهور لحساب البطلة - .. والغريب أنها فى هذا الفيلم بالذات، تنافس البطلة على حب صلاح نظمى الذى تخصص هو أيضا فيما بعد بالدور نفسه، ولكن على مستوى الرجال !

المهم أن صباح تتسلق شجرة فى حديقة القصر لتتفرج على الحفل البهيج.. ومن حسن حظها أن منى تسللت من الحفل لتنفرد بصلاح نظمى تحت الشجرة نفسها.. وطبيعى أن تقع من فوق الشجرة لتكون هناك فرصة ليحبها صلاح نظمى على الفور،

وليكتشف أنها على الرغم من فقرها، أفضل من مني، فيبدأ في التعلق بها من تلك اللحظة، بينما تعود صباح نفسها الى بيتها الفقير سعيدة جدا بعد هذه الليلة الجميلة التى تعرفت فيها إلى الحب. وعلي الرغم من أننا كنا «نص الليل» وكل الناس نائمون. فإنها تغنى لقط تحبه وتحمله فى الفراش: «قولى وطمنى .. إيه قصده منى..» ولا يجيب القط بالطبع..

روتين الحب

كالعادة.. وبمجرد أن تبدأ قصة الحب يتفرغ البطل نهائيا لملاحقة البطلة فى كل مكان، وتختفى كل الأنشطة الأخرى. وتتحول الحياة كلها إلى أغان فقط .. فصلاح نظمى يترك كل اشغاله – اذا كانت له اشغال أصلا – وينتظر صباح كل يوم بعد انتهاء عملها ليوصلها إلى البيت.. والمراهقة البريئة التى تتعطش للحب الذى سمعت عنه من زميلاتها تتمنع فى البداية ثم توافق دائما.. وفى مشهد جميل يسألها عن طريقها، وكلما اشارت إليه إلى طريق قال – معاكسا طبعا – أنه طريقه أيضا لنجدهما فجأة فى حديقة ضخمة – كانت هى نفسها التى تظهر فى كل الأفلام – وقد أخلاها لهما الفيلم تماما من أى آدمى آخر لكى يجرى العاشقان وراء بعضهما وهما يغنيان فى سعادة.. وكأنه قد صدرت التعليمات لكل سكان القاهرة بعدم الاقتراب من حديقة الأسماك مثلا فى هذا اليوم.. لأن صباح سوف تغنى لصلاح نظمى !

فالأغنية جميلة جدا بالفعل وهى: «بعدين معاك.. أن كنت أمشى من هنا.. تقول دى سكتى أنا.. هنا وهنا.. دى سكتى .. ودى سكتك .. خايفة لا اروح فى سكتك».. وكلمات مأمون الشناوى هى نموذج لقوة وتركيز وذكاء أغانى السينما فى تلك الأيام..

منتشية بهذه السعادة الغامرة، تعود المراهقة الصغيرة صباح إلى أمها فردوس محمد لتسألها عن هذا العالم الجديد الذى اكتشفته : الحب.. وهنا، نصل إلى المفهوم الخلقى الشعبى للحب والعواطف والزواج عند هذه الطبقة.. أن فردوس محمد تنكر أنها تزوجت عن حب وترد بحسم : «بعد الشر يابنتى.. الحب أيامنا ماكانش لسه طلع»! فهى تزوجت حسنين عندما خطبتها له أمه وقبل أن يراها.. والشبان أيامها كانوا يتعرفون الى بعضهم، بقيمتهم وشرفهم مش زى بنات اليومين دول..

جناين وفسح ومواعيد وجوابات .. وعندما تسألها صباح ببراءة :

- «وهو عيب يا ماما؟».

تجيب بحسم : «امال يابنتى مش عيب؟ هى الفضايح اللى بتيجى دى كلها من ايه الا من قلة عقل البنات وحسن نيتهم»..

التاريخ يعيد نفسه

واذا كانت فردوس محمد تقول هذا الكلام عن أخلاقيات عام ١٩٤٥، فما الذى كان يمكن أن تقوله اذا لو عاشت حتى أيامنا هذه؟ ولكنها اشارة من الفيلم أيضا الى أن صباح ستلاقى المصير نفسه الذى مرت به أمها زوزو نبيل من عشرين سنة، فصلاح نظمى يلاحقها بالمواعيد والنزهات حتى تسلم له كالعادة هذا «الشىء» الذى تقول عنه البنت فى الفيلم المصرى أنه «أعز ما تملك».. وعندما يلاحظ أبوه الباشا أنه انصرف عن منى ابنة الباشا الآخر، وهو أمر يهدد مصالحه المالية، يقرر افساد قصة حبه مع صباح.. فيبعده شهرا إلى الشام مع أحد موظفيه الذى يكلفه باخفاء خطابات صباح عن ابنه.. فتموت قصة الحب فعلا.. بينما يظهر حمل الفتاة البريئة، فيذهب أبوها بالتبنى عبد العزيز أحمد ليواجه الباشا بجريمة ابنه.. وفى عز الصراع التقليدى بين الأغنياء الأقوياء، والفقراء المعتدى دائما على شرفهم، يطرده الباشا شر طردة، الى أن تصله دعوى من المحكمة ضد ابنه.. فيستدعيه من الشام، ويرتكب جريمة خلقية أخرى حين يقنعه كذبا بأن الفتاة الفقيرة لم تكن تحبه فعلا وانما تسعى لابتزازه.. ويستسلم صلاح نظمى بتخاذل عجيب.. ويتخلى عن فتاته التى أحبها فعلا، ويعود لبنت الباشا..

زكى رستم الكبير

وتحول الفيلم بعد ذلك الى معركة قانونية فى المحاكم لاثبات اعتداء الشاب على الفتاة من عدمه.. ويستعين الباشا بصديقه المحامى الكبير زكى رستم الذى يسحق الفتاة فى المحكمة، قبل أن تتفجر القنبلة الميلودرامية الهائلة، ويكتشف أن هذه الفتاة التى يطعنها فى شرفها أمام القضاء دفاعا عن مغتصبها ابن الباشا، هى ابنته نفسها التى تخلى عنها وعن أمها من عشرين سنة.. وينفرد زكى رستم بنهاية الفيلم «كالغول» الكاسح بأدائه القوى المؤثر.. معبرا عن صراعه مع ضميره الذى يدفعه

للاعتراف بجريمته السابقة مضحيا بسمعته ومركزه الاجتماعي. وهذا الجزء الذي يقدم فيه زكي رستم مرافعاته أمام المحكمة وصراعه الداخلي الى لحظة الاعتراف، هو درس في التمثيل العظيم وفي الإخراج والايقاع والتدفق والسيطرة المحكمة على أدوات السينما - عام ١٩٤٥ - من بركات ومن يوسف جوهر وحواره القوي.. وبعد اعتراف «الرجل الكبير» بأبوته لصباح تظهر كل الحقائق ويعتدل الميزان ، وينتصر الفقراء ويعودون الى أحضان الأغنياء، وينعم الجميع بالسعادة .

- مجلة « فن » - السنة ٣ - العدد ٥٤ - ١٩٩١/٢/١١.

نعيمة عاكف .. الظاهرة السينمائية القادمة من السيرك (١)
« لهاليبو »
انهم حقا ظرفاء.. ولكن باشوات !

نعيمة عاكف من الظواهر الخاصة فى تاريخ السينما العربية فى مصر.. فهى من الحالات القليلة التى استطاع فيها النجم أن يبتدع «نوعا» متميزا من السينما مرتبطا بمواهبه الشخصية هو، وأن يفرضه على الأنواع السابقة له أو الموجودة من حوله بحيث يصبح له تفرده الخاص.. وبحيث يصبح النجم هو «النوع» لأن أحدا آخر غيره لا يقدمه.. حتى أن نوع السينما يختفى باختفاء النجم للأسف.. لأنها ليست سينما مدارس متكاملة أو تيارات من عناصر متشابهة أو متقاربة عديدة.. بل كانت دائما سينما المواهب الفردية.

لكى اجعل الصورة أكثر قربا من القارىء.. أقول أن أفلام أنور وجدى مثلا كانت «نوعا مرتبطا بأنور وجدى شخصيا». صحيح أنه كانت هناك أفلام استعراضية أخرى.. ولكن ليست مثل أفلام أنور وجدى، لأنه كان ينقصها شىء ما.. وقد يقال هنا.. لأنه كانت معه ليلى مراد.. وعلى الرغم من أنها كانت قيمة أسطورية حقا إلا أنها لم تكن تحقق التوليفة المتكاملة نفسها عندما تعمل مع نجم أو مخرج غير أنور وجدى.. بينما كان ينجح هو فى صنع التوليفة نفسها مع غير ليلى مراد .. مثل اكتشافه للطفلة فيروز مثلا.. فهنا أصبح «نوع» السينما اذا مرتبطا بالنجم.. ويختفى النوع فعلا باختفاء النجم !

نموذج اسماعيل ياسين أيضا يؤكد القاعدة نفسها.. فالسينما الكوميدية كانت موجودة دائما قبل وبعد اسماعيل ياسين.. ولكنها لم تكن أبدا «مثل أفلامه».. وليست المسألة هنا هى أن تكون أفضل أو أسوأ، ولكنها مسألة أن ينجح فى خلق النوع

فيرتبط بمواهبه وملامحه وقدراته الخاصة.. فكوميديا على الكسار مثلا تحولت الى نوع مستقل.. وكذلك كوميديا الريحانى على مستوى آخر أرقى.. بينما كوميديا عبد السلام النابلسى ظلت مجرد أسلوب أداء متفرد .

فى مجال الاستعراض كانت ليلى مراد تغنى.. بينما كانت تحية كاريوكا ترقص وتغنى قليلا.. وسامية جمال ترقص فقط ولكن فى «النوع» الذى ارتبط بفريد الاطرش.. أما نعيمة عاكف فكانت ترقص وتغنى وتمثل تمثيلا خفيفا يتناسب مع قدراتها المتواضعة جدا كممثلة، اذا كانت ممثلة أصلا، ولكنها تعوض هذا بالحركات البهلوانية النابعة من كونها لاعبة سيرك سابقة فى واحدة من الفرق القليلة العريقة فى هذا المجال، والتى كانت مرتبطة بعائلات كاملة تتوارث هذا الفن، الذى انقرض فى مصر للأسف بدلا من أن يتطور مثل عائلة عاكف وعائلة الحلو وعائلة بغدادى..

ولا يمكن الحديث عن «نوع» سينما نعيمة عاكف من دون الحديث عن حسين فوزى المخرج الذى اكتشفها وأحبها وتزوجها وأخرج لها كل أفلامها، واستطاع أن يصوغ عناصر السينما التى تتفق مع قدراتها حتى تحولت الى «نوع».. ومنذ أول فيلم قدمها فيه عام ١٩٤٩وهو «**العيش والملح**» (امام سعد عبد الوهاب الذى كان مطربا جديدا هو أيضا حينذاك يحاول أن يحنو حنو عمه محمد عبد الوهاب بحذافيره، فلم ينجح.. ربما لهذا السبب نفسه) ثم مرورا بعدة أفلام حققت فيها نعيمة عاكف نجاحا كبيرا عند الجماهير مثل «**بلدى وخفة**» و «**بابا عريس**» عام ١٩٥٠ و«**فرجت**» و «**فتاة السيرك**» عام ١٩٥١ و«**النمر**» الذى مثلته أمام أنور وجدى عام ١٩٥٢ قبل أن يخرج لها بنفسه «**أربع بنات وضابط**» عام ١٩٥٤..

ولكن يظل فيلم «**لهاليبو**» فيما أعتقد أشهر أفلام نعيمة عاكف وأنجحها، على الرغم من أنه فيلمها الثانى الذى أخرجه حسين فوزى بمجرد الاستقبال الجيد من الجمهور لأول أفلامها «العيش والملح» وفى العام ١٩٤٩ نفسه..

«لهاليبو» هو الاسم الذكى المشتق من صفة «لهلوبة».. وهو التعبير الشعبى الدارج عن الفتاة البارعة فى أشياء كثيرة والتى تلتقطها وتنجزها بسرعة.. وهو ما يلخص شخصية نعيمة عاكف فى الحياة نفسها وفى السينما بعد ذلك.. وأعتقد أن هذا التعبير أطلقه حسين فوزي – وهو المخرج الذى تخصص فى نوع الأفلام الاستعراضية والكوميدية الخفيفة، والأخ الثالث لمخرجين آخرين هما أحمد جلال وعباس كامل – بمجرد أن اكتشف نعيمة عاكف فى السيرك الذى كانت تعمل فيه مع

عائلتها.. فأطلق صيحة «إنها فتاة لهلوبة».. بمعنى أنها قادرة على أن تلتقط كل تعليماته وتوجيهاته لتصبح نجمة سينمائية ترقص وتغنى وتمثل.. ولعل هذا ما حدث بالفعل، عندما استطاع حسين فوزى أن يحول فتاة «الاكروبات» هذه الى ممثلة، وإن كانت متواضعة.. إلا أنها قادرة على الرقص والغناء المختلفين عما كان سائدا حينذاك من رقص وغناء باضافة الحيوية الشديدة والتعامل مع الكاميرا، وخفة الروح والحركة الرشيقة التى استفادت فيها كثيرا من خبراتها «الرياضية» وحتى توحدت قصة حب حسين فوزى ونعيمة عاكف بقصة صنع المخرج للنجمة.. خاصة اذا كان صحيحا ما يقال من أنها كانت تملك ذكاء فطريا خارقا جعلها تستوعب كل تعقيدات السينما..

نمر وفأر وأشرار طيبون !

نعيمة عاكف فى «لهاليبو» هى الهام فتاة الاستعراض التى ترقص وتغنى وتقوم بحركات الاكروبات فى الفرقة الاقليمية الصغيرة التى يديرها أو يملكها حنفى الشرير، الذى يستغلها ويسومها العذاب على الرغم من أنها نجمة فرقته الأولى لأنه – وكما نفهم بعد ذلك – يطمع فيها لنفسه أيضا.. ويلعب هذه الشخصية الطريفة عبد المنعم اسماعيل أحد وجوه الشر الثابتة فى أفلام تلك المرحلة.. ولكنه مثل معظم أشرار المرحلة شرير «غلبان» جدا ويدعو للشفقة.. فكلهم كانوا أشرار «انسانيون» بدرجة ما.. كما كانوا يتمتعون بقدر من خفة الظل التى جعلتهم شخصيات شعبية.. وربما كان ذنبهم الوحيد هو أن شكلهم قبيح وتكويناتهم الجسدية غريبة.. مثل رياض القصبجى مثلا، الشرير الضخم الأقرب الى الغوريللا بوجهه المخيف، ولكنك تحس بأنه طيب كطفل وأنه لا يمكن أن يخيف أحدا فى الواقع.. بدليل أن أفضل أدواره بعد ذلك كانت فى أفلام اسماعيل ياسين التى لعب فيها شخصية «الشاويش عطية» الكوميدية.. وحجم عبد المنعم اسماعيل فى السينما لم يكن يتجاوز هذه الشخصيات الهامشية الشريرة التى تهدد وتنذر وتحيك المؤامرات الصغيرة من اختطاف أو ابتزاز – ربما لكى يحصلوا فقط على ثمن «الخمرة» التى نراهم يتجرعونها باستمرار فى القبو المشهور الذى اخترعه أنور وجدى فى أفلامه، وحيث توجد دائما «البراميل» واطارات السيارات القديمة!.. ولكننا لم نر واحدا أبدا من هؤلاء الأشرار «الغلابة» يرتكب أى جريمة أو يؤذى أحدا.. ربما لأن الشر نفسه فى سينما تلك

الأيام كان شرا طيبا جدا وشديد البراءة .

عبد المنعم اسماعيل هذا أو حنفى صاحب الفرقة الاستعراضية الشعبية التى تعمل فيها نعيمة عاكف.. يقسو عليها ويستغلها ويغار من ملاحقة الشاب الأنيق لها، شكرى سرحان، أو أمين ابن الباشا .. لأنه ، أى حنفى ، كان فى الواقع بمثابة أبيها، فهو الذى التقطها وهى طفلة لقيطة ورباها وأنفق عليها ودربها على فنون الاستعراض الى أن أصبحت فى الثامنة عشرة.. وهى السن التى نتعرف فيها على نعيمة عاكف فى الفيلم .. والتى قرر فيها أيضا زميلاها الطيبان فى الفرقة مختار حسين أو «النمر» وحسن كامل أو «الفار» أن يعترفا لها بأصلها الحقيقى بعد ما تعقدت قصة حبها لابن الباشا شكرى سرحان.. فالحل الوحيد لمثل هذه المشاكل فى الفيلم المصرى، هو أن تكون البطلة «بنت باشوات» هى أيضا.. أما كيف «غدر بها الزمن» حتى يربيها حنفى وتعمل فى فرقته الفقيرة، فهذا هو نوع القصص الذى يحب الجمهور أن يشاهدها عن «أولاد الأصول» الذين يستردون «حقوقهم» بعدما تعصف بهم الأقدار، وهى القصة أو السر الخطير الذى يكشفه لها هذان الصديقان الطيبان اللذان يعملان معها فى الفرقة.. مختار حسين البطل الرياضى السابق الذى دخل السينما ليمثل القوة الجسدية الضخمة التى تؤدب الأشرار والذى كان مغرما بأن يحمل الواحد منهم إلى أعلى ذراعيه ويلقى به كالريشة أو «كشوال القطن»، والذى كان تدخله فى أى معركة كفيلا بحسمها حتى لو كان خصومه ألف رجل! وهو نموذج مبكر جدا «لرامبو» حتى قبل أن تخترعه السينما الأمريكية.. ثم فى مقابله حسن كامل الذى يمثل نقيضه تماما : الرجل الضئيل الحجم المتهدم الجسد والوجه، والذى كان نموذجا منتشرا فى معظم الأفلام مشابها الى حد التطابق مع محمد كمال المصرى الذى اشتهر بشخصية «شرفنطح» ، ولكن مع ميل أكثر الى الشر والمكر .. وهما نموذج واحد فى الواقع «للرجل الصغير» الذى تبعث ضآلته وضعفه على الاضحاك، نموذج عرفته السينما العالمية كلها بدءا من السينما الصامتة مع باستر كيتون وشارلى شابلن.. ولمضاعفة الكوميديا وضع هذا النموذج مع رجل ضخم الجثة ليؤلفا ثنائيا ما ، ولتتحقق الضحكات من تناقضهما الشكلى والسلوكى معا، كما فى حالة لوريل وهاردى مثلا.. وهذا أيضا ما حاولته السينما العربية فى مصر أحيانا، كما فى حالة مختار حسين «النمر» وحسن كامل «الفأر» فى هذا الفيلم ..

قصة الفيلم فى كلمتين !

عندما يلاحظ الصديقان الطيبان تأزم زميلتهما الهام من الفارق الطبيعى والاجتماعى بينها وبين ابن الباشا الذى تحبه، ومع قهر «حنفى» لها يعيدان اليها الثقة بكشف السر الذى أخفياه طوال عمرها كله.. فأبوها هو ابن مجدى باشا القرنفلى، صاحب العز والمجد والسيادة.. «لكن الحب مالوش كبير يابنتى.. الله يرحمه حب بهلوانة فى سيرك.. اللى هى المرحومة أمك». وهذه باختصار هى قصة الفيلم كله.. كما هى قصة الهام وأمها.. وقصة نعيمة عاكف نفسها التى أحبها المخرج حسين فوزى، والذى يروى لنا كل التفاصيل فى مجموعة «فلاش باكات» نرى فيها الباشا الشاب الذى يحب بهلوانة السيرك – وتمثلها نعيمة عاكف نفسها لأن المفروض أنها نسخة من أمها تتكرر باستمرار وعلى مدى الأجيال.. بمعنى أنها كلما أنجبت تنجب نعيمة عاكف أخرى.. وهكذا! ولكن الباشا الكبير سليمان نجيب يثور ثورة عارمة طبعا على ابنة الباشا الصغير الذى يتمسك بحب البهلوانة وهو أمر يتناقض مع تقاليد العائلة ولذلك نسمع الكلام الذى سمعناه ألف مرة فى ألف فيلم : «مجدى باشا القرنفلى.. ابنه يتجوز بنت بتاعة سيرك.. أنت بتخرج عن طاعتى ياولد.. انت اتجننت؟ أخرج من بيتى محروم من اسمى وميراثى»!

ولكن الشاب العاشق يصمم ويتزوج البهلوانة ويتشرد فى الشوارع والمواخير.. ثم ينتحر.. وتكون زوجته نعيمة عاكف قد أنجبت نعيمة عاكف صغيرة أخرى.. وعندما تسمع خبر انتحار زوجها تموت هى الأخرى.. فيتكفل حنفى بتربية الطفلة.. وهنا نعود الى بداية فيلمنا الأصلى بعد ما نكون رأينا فيلما آخر «مركزا» من أفلام يوسف وهبى.

النتيجة الطبيعية بعد ما اكتشفت الفتاة أنها حفيدة الباشا مجدى القرنفلى الذى يلعبه بخفة دمه العصبية المعروفة سليمان نجيب، هى أن تكتب له خطابا تكشف له فيه عن هذا السر الخطير.. ولكن مشكلة هذا الباشا الغريب أنه يكره النساء جدا ولسبب لم يشغل الفيلم نفسه بشرحه لنا، إلا أن الفيلم يركز أن الباشا مازال متأثرا بأن فتاة السيرك تسببت فى موت ابنه، كما يركز على ظنه فى البداية أن الحفيد، المكتشف من بين أنقاض الماضى، هو رجل وليس فتاة.. ولذلك فهو يفرح جدا ويكلف سكرتيره حسن فايق بالبحث فورا عن هذا الحفيد واحضاره ..

وهذا السكرتير الذى يعمل مع الباشا منذ أربعين سنة هو نفسه نموذج كوميدى

صارخ آخر في السينما العربية في مصر : حسن فايق صاحب القامة المديدة المتناقضة تماما مع شخصيته الطفولية، فهو عملاق ساذج طيب القلب، وصوته رقيق بما لا يتفق مع مظهره العملاق مما يفجر نوعا آخر من كوميديا التناقض، ثم هناك ضحكته المشهورة التي يطلقها لأقل سبب تاركة دائما هذا الذيل الذي يجلجل بصفاء طفولي عجيب.. وعلاقته بالباشا هي علاقة الخادم بالسيد، فسليمان نجيب عصبي جدا ومتكبر كالعادة.. وحسن فايق مذعور جدا وذليل أمامه، وينافقه خوفا من طرده بعد الاربعين عاما التي قضاها معه من دون أن يغضب أو يثور فيتركه الى باشا آخر مثلا، فحتى علاقات السادة بالخدم في هذه الأفلام كانت مليئة بالحب والاخلاص الى أقصى حد، ومهما كانت المهانة.. فالسكرتير في الفيلم مثلا اسمه فهيم أفندي ومع ذلك فالباشا سليمان نجيب يتعمد مناداته دائما: «بهيم افندي».. والرجل يقبل مذعورا يلبي الأوامر على الفور .. فيبحث عن السيرك الذي تعمل فيه الهام.. ولكنه يصعق عندما يجدها فتاة فيحذرها من أن جدها الباشا سوف يطردها على الفور لأنه لا يطيق جنس النساء...

الهام .. الحفيد الطري !

ولا يمنع هذا الموقف المتوتر من أن يقدم الفيلم استعراض «لهاليبو» الذي يحمل اسمه.. وحين ترقص نعيمة عاكف وتغني الكلمات التي انتشرت جدا في ذلك الوقت : «لهاليبو يا وله.. أهي جت لك يا وله.. لعبية يا وله .. وشقية ياوله».. كما نتذكر كلمات أخرى كانت تحدد لجمهور السيرك ودور السينما حتى منتصف الخمسينات درجات المقاعد الثلاث حسب سعر التذكرة : «بريمو».. «سكوندو».. و «ترسو»..

وفي استعراض «لهاليبو» هذا يستخدم حسين فوزي بعض حيل الاستعراض السينمائي التي اشتهر بها.. فهو يجعل نعيمة عاكف ترقص مرة باعتبارها فتاة.. ومرة باعتبارها رجل وبملابس رجال.. وهو حل سينمائي قد يكون مبتكرا في ذلك الحين، ولكن يستحيل طبعا تقديمه على المسرح وبالذات لجمهور سيرك متواضع... خصوصا في الفقرات التي تظهر فيها نعيمة عاكف بالشخصيتين معا في «كادر» واحد وبالحيلة السينمائية المعروفة.. وهو خطأ كان شائعا في الأفلام الاستعراضية - مثل أفلام فريد الاطرش مثلا - حين يتجاهل المخرج طبيعة المسرح أو الكاباريه الذي يقدم فيه الاستعراض ليقدم حلولا سينمائية يستحيل تقديمها لمشاهدي

المسرح، مثل تغيير الملابس والديكورات فى غمضة عين، بل وحتى التحليق ببساط الريح!

ولكن حسين فوزى بتقديمه لنعيمة عاكف فى شخصيتين معا: رجل وفتاة.. كان يمهد لنا لخدعة الفيلم الأساسية التى تقوم عليها كل مفارقاته بعد ذلك.. حين اتفق الجميع على التحايل على الجد الباشا المتعجرف الذى يكره النساء، بأن تتقدم له حفيدته الهام بملابس الرجال وباعتبارها شابا.. وبعد ما يسمع عبد المنعم اسماعيل أو حنفى الشرير هذا التآمر تقترب منه الكاميرا لنراه يدعك ذقنه بيده ويفكر مليا.. فنفهم أنه يتآمر هو الآخر لكى يستغل هذه الحيلة فيما بعد، حينما يضطر لاعادة البنت التى رباها الى جدها الباشا الثرى..

ومن خدعة الفتاة التى تتنكر فى ثياب شاب، تنطلق كل تعقيدات الفيلم.. فهى أولا تعيد الحياة والمرح والشباب الى حياة جدها الباردة الموحشة، فتقنعه بأن يأكل بشهية أكثر، بل وتعلمه الرقص والسهر.. فيتعلق بحفيده الذى عاد اليه بعد طول غياب ويستميت الأصدقاء الطيبون مختار حسين وحسن كامل اللذان أضيف اليهما الآن حسن فايق فى كتمان السر، وفى منع الباشا من اكتشاف حقيقة حفيده وأنه فتاة.. ولكن الهام – التى هى «لهاليبو» – تنجو من كل المأزق بارتداء ملابس الرجال واخفاء شعرها الطويل بسرعة البرق.. ومن دون أن نفهم كيف ينخدع الباشا الساذج بهذه السهولة، مع أن مظاهر الأنوثة واضحة جدا على حفيده «الشاب» شكلا وجسما وصوتا وسلوكا.. فكيف لم ينزعج باشا متزمت ومحترم من أن يكون له حفيد بهذه «الطراوة».

حسين فوزى وابتكار مواقف معقدة ..

طبيعى أن يحين الوقت للدفع بعنصر الشر لابتزاز هذه الأسرة السعيدة التى اكتمل شكلها أخيرا.. فعبد المنعم اسماعيل يظهر ويهدد بكشف السر للباشا أن لم يدفعوا له ألفى جنيه.. فيتم خداعه هو نفسه بأن تتنكر الهام فى ثياب جدها الباشا.. وهنا يستخدم حسين فوزى تحايلا سينمائيا ذكيا آخر بأن يضع صوت سليمان نجيب «بالدوبلاج» على صورة نعيمة عاكف.. ولكن الخدعة تفشل حين يقع شاربها المزيف فجأة ويظهر الباشا الحقيقى فيساومه حنفى على أن يدفع له تكاليف تربيته لحفيدته طوال ١٨ سنة..

وفى الحفلة التى يقيمها الباشا ليقدم للمجتمع الارستقراطى حفيده الذى اكتشفه فجأة.. يظهر الحبيب شكرى سرحان مرة أخرى.. فهو ابن خورشيد باشا ولابد من أن يكون على صلة ما بالقرنفلى باشا.. وكل الباشوات أصدقاء طبعا كما نعرف، ولابد أن يلتقوا فى الحفلات.. ولكن بينما يفهم الشاب سر تنكر فتاته التى أحبها فى السيرك فى زى الرجال.. تتعقد الأمور مرة أخرى حينما تقع أخته ناهد المراهقة على الفور فى حب هذا الفتى الجميل الهام.. وهى فكرة ذكية طبعا يمكن استغلالها فى مفارقات طريفة من خلال المنافسة على حب نعيمة عاكف من شخصين فى وقت واحد.. شكرى سرحان الذى يعرف أنها فتاة.. وشقيقته التى تظنها شابا.. وتلعب دورها بالمناسبة عفاف شاكر أخت شادية التى ظهرت فى عدة أفلام ولكنها لم تحقق شيئا من نجاح أختها..

وللدفع بالأحداث الى الامام يطل حنفى برأسه مرة أخرى فى محاولة جديدة للابتزاز حتى لا يكشف السر فهو يجبر نعيمة عاكف على العودة للعمل فى ملهى «قراقوش» الذى افتتحه فى القاهرة وترضخ الفتاة للابتزاز وتعمل فى الملهى فعلا تحت اسم الراقصة اللولبية كروان.. ولسبب آخر بديهى هو أنها نعيمة عاكف ولا يمكن لحسين فوزى مكتشفها أن يتركها تستقر فى قصر الباشا من دون أن تحقق الهدف الأصلى للفيلم.. وهو أن ترقص وتغنى كلما أمكن ذلك.. ولكن جرأته فى ابتكار مواقف معقدة.. تدفعه الى جعل الباشا نفسه يذهب مع حفيدته الى الملهى كمدعوين.. لكى يكون التساؤل هنا هو كيف تتخلص الفتاة من هذا المأزق، كيف تكون جالسة مع جدها الباشا المتزمت على المائدة كمشاهدة.. بينما تكون هى نجمة الاستعراض فى الوقت نفسه.. ولكن الفيلم يحلها ببساطة شديدة جدا وذلك باختفاء نعيمة عاكف وظهورها بسرعة بشخصية مختلفة وملابس مختلفة من دون أن يحس الباشا «العبيط» بأى مشكلة! والواقع أنه لم تكن هناك أى مشكلة فى هذه الأفلام، لأنه أيا كانت منطقية الأشياء أو عبثيتها.. فلا يمكن انكار طموح المخرجين والمؤلفين والمنتجين فى ذلك العهد وأقدامهم على التحدى والابتكار والتجديد ومع اعطاء كل شىء حقه فى حدود قدراتهم ومواهبهم بالطبع.. وهو طموح واخلاص تفوقوا بهما بالتأكيد على سينمائيى هذه الأيام.. ولذلك عاشت أفلامهم حتى الآن.

المهم فى الاستعراض الذى قدمته نعيمة عاكف فى هذا المشهد هو أنه كان بعنوان «سوريا ولبنان».. وتبدأه نعيمة عاكف بالتغنى بهذه الكلمات :«سوريا وجبل

لبنان.. فى حسنها الرحمن.. صاغ المديح آيات..» ثم تبدأ فى تقديم الرقصات والأهازيج «الشامية» الجميلة المعروفة والتى كان الجمهور المصرى يعشقها الى أقصى حد، حتى لم يكن يخلو فيلم استعراضى منها.. فاذا أضفنا الى ذلك تعلق الجمهور بسيل لم ينقطع من مطربى وممثلى الشام، أدركنا حجم مأساة أن تكون هذه الروح القومية قوية الى هذا الحد على المستوى الجماهيرى البسيط حتى منذ الاربعينيات - تاريخ هذا الفيلم ١٩٤٩ يرتبط بحرب فلسطين الأولى - ثم لينتكس كل هذا ليس فى السينما فقط .

تشطيب الفيلم بخناقة !

وتعود أحداث الفيلم الى التوتر الذى لا يخل بالطابع الكوميدى الصاخب له، من خلال غيرة الفتاة المراهقة ناهد، شقيقة شكرى سرحان على حبيبها «نعيمة عاكف» الذى لا يستجيب لها.. فتوقع بينه وبين جده الباشا بابلاغه بأنه على علاقة بالراقصة كروان.. وهنا يصل الفيلم بالتحدى الى أقصاه.. حين نجد أنفسنا أمام قصة مختلفة عن حب نعيمة عاكف التى هى الحفيد الشاب الهام.. لنعيمة عاكف التى هى الراقصة كروان فإلى هذا الحد بلغ هوس المخرج حسين فوزى بزوجته واكتشافه التى يريد أن يستعرض كل مواهبها وقدراتها على صنع كل شىء باعتبارها «لهلوبة».

والأدهى من ذلك أن يجعل الفيلم الباشا المتغطرس يقع فى حبها هو الآخر.. فهو بعد أن صدق وشاية الفتاة الغيورة.. يذهب الى الكاباريه لينقذ حفيده من الراقصة.. وفى مشهد «غادة الكاميليا» التقليدى يعرض عليها - وهو لا يعلم بالطبع أن كروان هى نفسها الهام - مبلغا من المال مقابل التخلى عن حفيده.. ولسبب غامض ترفض الراقصة النقود وتوقع الباشا نفسه فى حبائلها.. «طيب ليه؟ لا ندرى بالضبط». سوى مجرد الرغبة فى التصعيد المستمر لكوميديا سوء الفهم.. وهنا نرى الباشا المتصلب ينهار على الفور أمام أول كلمة غزل.. فيتأنق أمام المرأة ويغنى بسعادة وهو فى طريقه الى الكاباريه فى الليلة التالية : «عمرك ماحتلاقى.. بين الوسط الراقى.. دهن فى العتاقى.. زى حضرتى».. وفى الكاباريه يشهد الاستعراض الجديد لكروان التى لا يعرف أنها حفيده.. وفى هذا الاستعراض يظهر أيضا عبد العزيز محمود الذى كان مطربا ذائع الصيت فى ذلك الحين، وكمزيد من الدعم والجذب لنعيمة

عـاكف وعلى طريقـة أنور وجـدى فى حـشـد كل فنون الغناء والرقص والكومـيـديا والميلودراما حول النجمة المفضلة.. والاستعراض عن «ألف ليلة» بأزيائها وديكوراتها الشرقـيـة السـاحـرة وحـيث يغنى عبـد العزيز محـمـود وحده، وتكتـفى نعيـمـة عـاكف بالرقص فقط هذه المرة.. وهنا يلجأ حسين فوزى أيضا الى حل سينمائى ليس قابلا للتنفيذ فى أى «كاباريه» حين تدخل الكاميرا «زووم» على كرة ما أمـام المطرب تخرج منها بطريقة «الديزولف» نعيمة عاكف وهى ترقص.. ثم يلجأ لحيلة سينمائية أخرى حـين يكرر صـورتهـا أكـثـر من مـرة فى الكادر نفسـه «بـالطبع المزدوج».. ثـم تنتـهى الرقصـة كلها بالمعركة التى لابد أن يحطم فيـهـا مـختـار حـسين الكاباريه كله على رؤوس من فيه.. لأن حسين فوزى فيما يبدو اكتشف أنه لم يستخدم عضلات هذا العملاق بعد .. ولأنه من خلال هذه المعركة يريد أيضا تشطيب الفيلم دراميا أيضا.. فلقـد حـان الوقت لكشف كل الأسـرار وانهـاء الفـيلم.. فـفى المعـركـة يصـاب البـاشـا ويغمى عليه.. فتحمله حفيدته وتنقذه وتضعه فى سيـارته وتكشف للسائق سرها وأنها خدعت جدها ولكن حان الوقت لتعترف له، وتعود بفرقتها التعيسـة الى الشـارع كما بدأت.. ولكنـهـا بعـد أن هجـرت القصـر والرفـاهيـة وضـحت بكل شىء يقبض عليـهـا البوليس فى الشـارع مع فرقتـهـا بتـهمـة التشرد وإقلاق الراحـة.. وفى قسم البوليس يجىء المنقذ الذى هو دائمـا البـاشـا الطيب الذى اكتشف أن حفيدته هى فتاة، وفـهم القصة كلها.. ووافق، لكى ينعم الجميع بالسعادة، وينطلقون مرحين فى طريق ما وقد تزوجت نعـيـمـة عـاكف أيضـا من شكرى سـرحـان.. وهنا تنظر الى الكامـيـرا لتـحـدث الجـمـهـور فى صـالة السـينمـا على طريقـة «بريخت»: «جـدى وعـرف انى بنت.. وأمير واتجـوزته.. وانتـوا وانبـسطوا.. قـاعـدين ليـه بقى؟» ثم يشـخـط سليـمـان نجـيب فى الجمهور : «ماتروحوا بقى.. ها لى أب».. ألم يكونوا قوما ظرفاء حقا .

– مجلة « فن » – السنة ٣ – العدد ٥٥ – ١٩٩١/٢/١٨.

نعيمة عاكف .. الظاهرة السينمائية القادمة من السيرك (٢)
« بابا عريس »
مغامرات هادية ونادية .. مع أمير بحر قزوين .

فيلم نعيمة عاكف الثانى الذى نتحدث عنه باعتبارها ظاهرة سينمائية أتت الى السينما من عالم السيرك كما قلنا فى المقال السابق عن فيلم «**لهاليبو**»، هو فى الواقع فيلمها الرابع.. فبعد ما اكتشفها المخرج حسين فوزى وقدمها لأول مرة عام ١٩٤٩ فى «**العيش والملح**»، قدمها فى العام التالى ١٩٥٠ فى فيلمين : «**بلدى وخفة**» و «بابا عريس».. وهو الفيلم الذى يكتسب أهمية خاصة بمجرد أن نقرأ العبارة التى قدمته بها الشركة المنتجة له وهى نحاس فيلم: «بفخر شديد»، على الشاشة وقبل أن يظهر حتى عنوان الفيلم نفسه.

تقول العبارة أن الشركة تتشرف بأن تخطو بالفيلم المصرى خطوة كبرى.. وتقدم أول فيلم مصرى بالألوان الطبيعية: «**بابا عريس**».. وعلى الرغم من أن هناك أكثر من بداية لمحاولة ادخال الألوان الى السينما العربية فى مصر، سواء فى أفلام كاملة أو حتى فى مشهد واحد أحيانا.. فان «بابا عريس» هو أول فيلم متكامل فى هذا المجال، ويختار أفضل الأشكال المناسبة للألوان فى تلك الفترة المبكرة.. وهو الشكل الاستعراضى الكوميدى الخفيف الذى سوف نلاحظ تأثره بهذا النوع الذى كان منتشرا حينذاك فى الأفلام الأمريكية والتى كانت تعرض فى القاهرة، حيث يقدم أكبر عدد من الأغانى والرقصات حول خط قصصى خفيف ومرح، وباهتمام خاص بالديكورات والملابس التى تبهر المشاهد بهذا الاختراع الجديد بالنسبة لأفلامنا حينذاك - الألوان .

يبدو أن انتاج فيلم «بالألوان الطبيعية» - كما كانت تسمى فى بداياتها - لنعيمة عاكف التى انطلقت فى السينما العربية فى مصر كاكتشاف جديد أثبت نجاحه الكاسح.. يبدو جزءا من الاهتمام الشخصى من المخرج حسين فوزى باكتشافه الجديد نعيمة عاكف الذى يبدو أنه كان مبهورا جدا بها ليس فقط الى حد تقديمها فى أفضل اطار.. بل والى حد الزواج منها أيضا..

الألوان وطموح الفنانين

ولأن التصوير بالألوان له تقنيات خاصة مختلفة بالطبع عن التصوير بالأبيض والأسود الذى كان سائدا فى السينما العربية فى مصر حتى ذلك الحين، وبالذات من حيث توزيع الاضاءة واختيار الملابس والديكورات، والخلفيات عموما، فضلا بالطبع عن مدى حساسية الفيلم الخام الملون نفسه وعلاقته بدرجات الضوء واللون.. فلقد استعان حسين فوزى بعدد من الفنيين الأجانب فى عمليات التصوير منهم خبير الألوان جينوجان مارى.. ومدير التصوير ويلى فيكتورفتش والمصور جريشا فيكتورفتش - كما نلاحظ - ربما لأول مرة - ذكر اسم «جلاوكو» المسؤول عن مشاهد العرض الخلفى المكتوبة على الشاشة بالانجليزية ولكن بحروف عربية هكذا: «باك بروجكشن» وهى المشاهد التى يكون فيها الممثل ثابتا ولكن تبدو المناظر متحركة من خلفه، كان يقود سيارة مثلا.. وطبيعى أنها مشاهد أوجدت مشاكل جديدة عند تصويرها بالألوان وفرضت الاستعانة «بخبير أجنبى»، وبينما جرى التصوير الداخلى والخارجى فى استديو نحاس التابع للشركة المنتجة - حيث كانت الشركات مؤسسات سينمائية حقيقية متكاملة باستديوهاتها ومعاملها - الا أن تحميض الفيلم تم فى معامل استديو الاهرام الذى يبدو أنه كان أكثر تجهيزا.. بينما تم الطبع فى «معامل اكلير بباريس»..

وطبيعى أن يكون الفيلم الاستعراضى الملون أكثر بذخا فى الملابس والديكورات على الأقل.. ثم فى عدد الراقصين والراقصات، وحتى اعداد «الكومبارس» فى حفلة فاخرة ما.. وهنا نلاحظ اسم رمسيس نجيب مديرا للانتاج، ونذكر اسم هذا الرائد فى مجال الانتاج عندما كان يمارسه فنانون حقيقيون يطمحون الى التقدم بالفيلم المصرى فعلا كما تقول اللافتة التى يبدأ بها الفيلم.. وهنا علينا أن نتذكر أيضا أن تاريخ هذا الفيلم يعود الى عام ١٩٥٠.. أى أن هذه المحاولات للتقدم كانت تحدث

منذ أربعين سنة.. ثم اختفى أو تراجع هذا كله الآن بدلا من العكس .

ولأن حسين فوزى كان أحد القلائل المتخصصين والفاهمين لطبيعة الفيلم الاستعراضى .. فلقد كتب القصة والسيناريو بنفسه حول الخط البسيط والكوميدى الذى يسمح بأكبر عدد من الرقصات والأغانى لنعيمة عاكف ثم ترك كتابة الحوار والأغانى لحسن توفيق الذى اعترف بأننى لا أعرفه شخصيا ربما لندرة اسمه فى الأفلام، ولكنه يفاجئنا بمستوى ساخر ولاذع فى الحوار الكوميدى لا يقل عن مستوى كلمات الأغانى الأقرب الى السخرية هى أيضا.. وهو كمؤلف يدهشنا بهذا الحس الساخر الذى يذكرنا بأفضل كتاب الكوميديا السينمائية مثل أبو السعود الابيارى وبديع خيرى وفتحى قورة.. يتقاسم ألحان الفيلم المرحة والمنوعة والرشيقة كل من على فراج وعزت الجاهلى وأحمد صبره.. اضافة الى لحن واحد لعبد العزيز محمود يغنيه المطرب الشاب - حينذاك - محمد قنديل بصوته فقط على صورة شخص آخر.. والألحان بمجموعها جميلة جدا وسينمائية فعلا - بمعنى ملاءمتها للحركة وليس التطريب - تتراوح بين أغنية كوميدية يغنيها حسن فايق بصوته.. واستعراض «تاهيا» الذى يدور فى أجواء جزر «هاواى» بملابسها وايقاعاتها الحارة السريعة.. فعلى هذا المستوى كان طموح السينما العربية فى مصر منذ اربعين سنة !

« لهاليبو » و « بابا عريس » فيلم واحد

كالعادة يحشد «بابا عريس» حول بطلته نعيمة عاكف كل عناصر الجذب الممكنة. فالشاب الذى تحبه هو شكرى سرحان كما كان فى «لهاليبو».. بينما الفتاة التى تنافسها على حبه هى كاميليا «فاتنة الاغراء» التى كانت هى نفسها بطلة الأفلام حينذاك.. ثم هناك مارى منيب وحسن فايق للاضحاك.. وثنائى «لهاليبو» نفسه مختار حسين البطل الرياضى العملاق وحسن كامل القزم الطيب وكأنهما ثنائى «لوريل وهاردى»، ثم عبد السلام النابلسى الذى يبدو أنه كان فى محاولاته الأولى.. وبينما تقوم عزيزة حلمى وفؤاد شفيق بأداء دورى الأم والأب التقليديين.. يقدم الفيلم «الوجه الجديد» نوال بغدادى فى دور الأخت الصغيرة لنعيمة عاكف وهى مثلها تنتمى لعائلة سيرك هى عائلة «بغدادى» التى يبدو أنه كان تربطها صلة قرابة ما بعائلة «عاكف» فطلبت نعيمة اكتشاف «نوال» كما حدث لها.. ولكن المحاولة لم تنجح.

ولا يخرج الموضوع نفسه بعد ذلك عما كان يشغل السينما العربية فى مصر

حينذاك.. وهو وقوع بنات الباشوات اللاتي لا يعرفن انهن بنات الباشوات.. في حب أبناء الباشوات.. ولكن الذين يعرفون ذلك ! وهو موضوع «لهاليبو» نفسه تقريبا.. لأن صناع السينما العربية في مصر كما قلت من قبل مرارا.. لا يتصورون أبدا أي قصة حب بين بشر عاديين لا ينتمي أحدهم بشكل ما لأي باشا !

المدهش أن حسين فوزي - كاتب السيناريو - لا يجد أي مشكلة في أن يكرر الأساس الميلودرامي نفسه الذي أقام عليه فيلم «لهاليبو» من قبل وبحذافيره لولا بعض التعديلات.. فنعيمة عاكف بعد ما تعود في الفيلم الأول الى جدها الباشا سليمان نجيب بعد فراق ١٨ سنة .. تعود هنا الى أبيها .. البيك فقط هذه المرة - فؤاد شفيق - أو رأفت بك الخازندار - بعد فراق ١٢ سنة فقط .. والحبيب واحد في الفيلمين كما قلت ، وهو شكري سرحان - وهو ابن باشا في الفيلمين - والأصدقاء الثلاثة الطيبون هم أنفسهم حسن فايق وحسن كامل ومختار حسين.. وتتركز المشكلة كلها حول سعي كل هذه الأطراف من أجل اعادة «الأطفال التايهين» أولاد الأصول الى «بيوتاتهم» العريقة لينعم الجميع بالسعادة من خلال أكبر قدر من الرقص والغناء والفكاهة ..

فعلينا اذا الا نشغل أنفسنا كثيرا بما يقوله الفيلم هذه المرة .. لأنه في الواقع نفس ما قاله في المرة السابقة وفي أي مرة أخرى.. فاذا كان الفيلم استعراضيا وبالألوان أخرجه حسين فوزي لنعيمة عاكف بالذات فعلينا أن نرى كيف فعل ذلك.. وأن نركز في الوقت نفسه على رسم الشخصيات الكوميدية المرتبطة بملامح الممثل ومفردات أدائه.. فهذا أهم ما قامت عليه تقاليد صياغة الفيلم الكوميدي.

ان حسن فايق مثلا يتلقى بطاقة الدعوة لحضور حفل تقيمه «الفنانة قشطة» ووالدتها «بالوظة» - لاحظ اختيار الأسماء نفسها - في منزلهما في الزمالك لاعلان خطوبة قشطة على رأفت بك الخازندار. هنا ومن اللحظة الأولى نجد أنفسنا أمام أربع شخصيات تقليدية في الفيلم الكوميدي المصري.. فحسن فايق هو الكهل العملاق طيب القلب الى حد الطفولة يبدو متأزما دائما وفي ورطة ما ولكنه لا يكف عن اطلاق ضحكته المجلجلة السحوية، وهو هنا فنان يؤلف ويمثل ويلحن ويغني ويكتشف المواهب الجديدة.. و«قشطة» هي كاميليا بجمالها الاوروبي وأحد رموز الجنس في السينما العربية في مصر.. والمفروض في الفيلم أنها «فنانة» في كباريه ومع ذلك لا نراها في «حالة فن» على الاطلاق فلا تغني ولا ترقص وتكتفي بجذب

زبائن الكاباريه لفتح زجاجات الشمبانيا (وهذا نوع خطر من الفن.. كما نرى)! وهى الدجاجة التى تبيض ذهبا لأمها «بالوظة» وهى مارى منيب التى تدير عمليات ابنتها وتستغل جمالها الفاتن فى استنزاف ثروات الرجال، وهنا علينا أن نتذكر تركيب شخصية مارى الشريرة الشرهة سليطة اللسان ولكن خفيفة الدم وهى تصطاد لابنتها كاميليا هذه المرة عجوزا ثريا فى عمر أبيها هو رأفت بك الخازندار الذى يلعب دوره فؤاد شفيق وهو نموذج العجوز الطائش الذى يدفعه مجونه الى حماقة هجر زوجته وابنتيه من أجل الزواج من فتاة الكاباريه.. ونحن لا نراه يفعل شيئا على الاطلاق سوى السهر كل ليلة بانتظام فى هذا الكاباريه مع «قشطة» وأمها «بالوظة»!

المشكلة أن حسن فايق يحب كاميليا.. فيغضب بجنون طبعا لخطبتها لفؤاد شفيق.. ولكن أمها مارى منيب السليطة تسخر منه لأنه مجرد «مزيكاتى» لا يملك شيئا.. وخبرتها فى الحياة «ثلاثين سنة صرمحة» التى تعلنها بكل فخر تجعلها تفضل لابنتها الفاتنة، الرجل الثرى مهما كان عجوزا.. ويضع حسن توفيق كاتب الحوار هذه العبارات المسجوعة التى تغلب على معظم حوار الفيلم على لسان الأم الشرهة للمال : «بكرة تنفض الشركة .. وتحطى ايدك على التركة!».. بينما تسخر من تفكير حسن فايق الفنان المفلس فى الزواج لأنه «عايز خزاين مليانة، مش جيوب قشلانة» وهذه هى عقدة الفيلم كله فى الواقع..

ولكن حسن فايق لا يسلم بالهزيمة.. ولأن هؤلاء الناس كانوا قادرين على صنع أى شىء فى هذه الأفلام.. فاننا نفاجأ بالعاشق الذبيح وفى حفل خطوبة حبيبته لغريمه يمسك بالعود ويجلس وسط الفرقة الموسيقية ليغنى ساخرا من العريس العجوز : «من شاف الباب وتزويقه.. ماشافوش من جوه نشف ريقه.. متأيف وعليه القيمة .. وعامل لى ولا بتوع السيما».. وهو موقف يذكرنا بأغنية عزيز عثمان الشهيرة التى يسخر فيها من نجيب الريحانى عندما تزوج من تحية كاريوكا فى فيلم «**لعبة الست**».. ولكن الغريب أن يسمح منطق السينما لحسن فايق بأن يقتحم عرسا ما ويغنى ساخرا من العريس.. ثم يتركه الجميع حتى يكمل الأغنية الكوميدية.. وبعدها يحملونه ليلقوا به فى الخارج بينما تشيعه مارى منيب السليطة اللسان بعبارة لا تبدو غريبة عليها : «على شبراخيت ياروح أمك» فنفهم أن حسن فايق هو من شبراخيت هذه أصلا.. فما الذى جاء به اذن الى القاهرة ليحب غانية فى «كاباريه»؟ لا تحاول أن تشغل نفسك بمثل هذه المشاكل !

نادية وهادية .. وغزو الكباريهات !

ينقلنا الفيلم على الفور الى الاسكندرية لنتعرف على الطرف الآخر من «الحدوتة» فالسيدة الفاضلة عزيزة حلمى تشكو لخادمتها النوبية ياسمينة من وحدتها بعد ما هجرها زوجها الذى هو العجوز العابث رأفت بك الخازندار نفسه بالطبع.. وبعد ما تواسيها الخادمة المخلصة، تشجعها على الذهاب الى حفل المدرسة التى تدرس فيها ابنتاها نعيمة عاكف ونوال بغدادى، أو ثنائى هادية ونادية.. وهما بالطبع نجمتا حفل المدرسة الذى يقدم فيه حسين فوزى استعراضا جميلا ومتقدما جدا بالنسبة لامكانات تلك الأيام هو «دكان العرايس» الذى لحنه على فراج ويقوم على حلم طفلة فقيرة بلعبة رأتها فى أحد محلات «العرايس» وتمارس نعيمة عاكف هوايتها المفضلة بأداء أدوار الرجال، فتمثل صاحب الدكان الذى يغلقه ليلا على الطفلة، التى تقضى ليلة كاملة مع لعب الأطفال، وحيث تعود نعيمة عاكف لتقوم بدور «العروسة» التى تقود رقصات العرائس الأخرى التى تحولت فى حلم الطفلة الى بشر.. وهى رقصات جميلة حقا من تصميم «معلم الرقص خريستو» كما جاء اسمه فى عناوين الفيلم.. ويستخدم فيها حسين فوزى خبرته فى التحريك على ايقاع موسيقى على فراج الراقص المرح وتقطيع المونتاج بين الراقصات ولعب الأطفال التى حركها كجزء من اللوحة الشاملة، والى أن يجىء الصباح فيعود صاحب الدكان - الذى هو نعيمة عاكف أيضا - ليفتحه حيث يجد الطفلة ويمنحها «عروسة» بلا مقابل..

فالاستعراض اذا كان يقوم على فكرة أقرب الى القصة المحكمة.. وعلى التنوع السريع بين الحركة والموسيقى المناسبة لها.. وعلى تغيير المناظر والملابس والشخصيات وثراء الديكورات وعدد الرقصات.. ولكن هذه المزايا هى نفسها عيوب حسين فوزى فى معظم استعراضاته.. لأنها سينمائية أساسا، ولا يمكن تنفيذها على المسرح ! فلا يمكن مثلا تخيل امكانية تنفيذ استعراض مثل «دكان العرايس» هذا بالتحديد على مسرح مدرسة.. ولكن منطق الفيلم الاستعراضى يسمح بتجاوزات عديدة كهذه على أى حال ..

وبعد انتهاء حفل المدرسة على الفور وبمجرد عودة الأم الطيبة المظلومة الى البيت مع ابنتيها هادية ونادية تقرر الكشف لهما عن سر هجر أبيهما لهما الذى أخفته اثنى عشر عاما كاملة.. ولكن بعد ما قرأت خبر خطوبته على فتاة الكباريه، أصبح لابد من أن تعرفا أين أبوهما.. واستغلال للنزعة الدينية عند الجمهور كما هى

العادة، تقول نعيمة عاكف أو الابنة الكبرى هادية : «ولكن ياماما جاء فى الحديث الشريف»: «من رأى منكم منكرا .. فليغيره بيده».. ثم تقرر على الفور أن تبدأ هى وأختها نادية مغامرة البحث عن أبيهما فى القاهرة وافساد زواجه من الغانية بأى شكل واعادته الى أمهما وهى المغامرة التى تشغل كل أحداث الفيلم بعد ذلك .

وعلينا أن نتخيل فتاتين صغيرتين وحيدتين لا تملكان مليما واحدا .. تتركان الاسكندرية «لغزو القاهرة» وعالم الكباريهات فيها بحثا عن أبيهما .. ولكن نعيمة عاكف ونوال بغدادى قادرتان على ذلك فى فيلم يكتبه ويخرجه حسين فوزى.

فى القطار بالطبع تقع الفتاتان فى مأزق الركوب من دون تذاكر .. ولكن الفتى الوسيم الذى تتعرفان عليه مصادفة شكرى سرحان ، الذى هو «كارم بيه ابن الغندور باشا» ينقذهما من هذا المأزق ليقع هو نفسه فى مأزق أخطر، هو اكتشاف سرقة نقوده فى القطار .. وتكون الفرصة سعيدة جدا بالطبع لصنع بعض مواقف كوميدية تنتهى بالثلاثة فى محطة «شبراخيت» بالذات، حيث يظهر حسن فايق فجأة ليشارك الجميع مأزقهم الكوميدى العاطفى الظريف. وحين يعض الجوع والافلاس فى مدينة شبراخيت الفتاتان الشقيقتان لاتتورعان عن الرقص فجأة فى ميدان عام ووسط جمهور الفلاحين الذى لا يندهش لذلك، بل يتفرج عليهما بسعادة طاغية ثم يتبرع لهما بالنقود .. بينما يطلب «كارم بيه» الشاب الوسيم «ابن الاكابر» النجدة من أبيه الغندور باشا الذى يرسل له تابعيه «ميمى» و«توتو» بالسيارة الى شبراخيت لحل كل المشاكل.. وتفاجأ بأن ميمى وتوتو هما مختار حسين وحسن كامل، ومن دون أن نعرف ما هى وظيفتهما عند الباشا بالضبط.. ولكن مطلوب فقط أن يرافقا ابن الباشا كالعادة فى بقية أحداث الفيلم..

ونفهم على الفور أن ابن الباشا شكرى سرحان أحب نعيمة عاكف وأحبته.. وهو يقول لها هائما وفى بلاهة شديدة: «ياسلام يا هادية.. انتى جنان»! فتقول له ببلاهة أقل : « وأنت مورستان » ! ولكن بينما ينصرف كل واحد الى حال سبيله بعد مأزق شبراخيت، يكون مصير الفتاتين قد ارتبط بالأستاذ بطاطة الذى هو حسن فايق الذى يكتشفهما كنجمتين جديدتين فيصحبهما معه الى «بنسيون مدام روز» – وهى كومبارس أجنبية سمينة جدا كانت تظهر فى أفلام كثيرة – ويحكى لهما عن قصته مع حبيبته «قشطة» التى هجرته لتتزوج من عجوز ثرى ويردد هذا الشعر الرائع:

«ياميت ندامة على العاشق فى حارة سد..

تنزل دموعه محدش مرة قال له سد ..»
ثم فى هذا المقطع الرائع من قصيدة أخرى..
«يا دنية الشوم.. فعلك شوم يا غدارة ..
لالطم عليك بطبلة وعود وزمارة ! » .

أمير بحر قزوين ينهى الفيلم !

ولأن الأحداث كلها فى أى فيلم مصرى لابد من أن تنتهى الى الكاباريه.. فان حسن فايق أو «الأستاذ بطاطة» يصحب الفتاتين الى الكاباريه الذى تجلس فيه حبيبته كاميليا وخطيبها العجوز فؤاد شفيق الذى يعجب جدا بنعيمة عاكف من دون أن يعرف بالطبع أنها ابنته.. ثم ومن دون أى مناسبة نراها تقتحم الاوركسترا لترقص وتغنى أغنية تسخر فيها من أبيها العجوز الذى وقع فى حبائل الراقصة :

«آه م العجوز آه من بكشه
لما الهوى مسكه وعكشه»

وفجأة يردد وراءها كل زبائن الكباريه من سادة وسيدات محترمين «نكشه .. ركشه.. عكشه.. بكشه..».

وهنا يظهر فجأة عبد السلام النابلسى باعتباره صاحب الكاباريه، الذى يبهر جدا بنعيمة عاكف الموهبة الخطيرة ويصمم بطريقته الظريفة المعهودة على التعاقد معها على الفور لتصبح نجمة الكاباريه ولكن تحت اسم «شمس» .

وهكذا فى هذه الأفلام.. تحل كل المشاكل على الفور بهدف تعميم العمل فى الكباريهات، وتسهيله لكل الناس، ومن أجل أكبر عدد من الاستعراضات.. ومنها هذا الاستعراض الذى ترقص فيه النجمة الجديدة شمس على أغنية بصوت محمد قنديل ولحن عبد العزيز محمود تدور – من دون مناسبة – فى ورشة حدادة حيث يطرق رجل ضخم الجثة الحديد على النار وهو يقول :

«بين الحديد والنار.. والكورى والسندان
قلبى انكوى واحتار.. والحب له سلطان»

فأين ذهب كارم بيه ابن الغندور باشا أثناء كل ذلك !.. هل يمكن أن تكون قصة حبه لنعيمة عاكف قد انتهت عند هذا الحد ؟ لا يمكن طبعا.. أنه فى مشهد طويل جدا يصحب تابعيه «ميمى» و«توتو» الى كل كباريهات القاهرة ليبحث عنها ، متجرعا

كؤوس الويسكى.. وعندما يعثر عليها فى الاستعراض السابق ذكره يكون قد سكر تماما فلا يتعرف عليها.. ولكن تكون الفرصة مناسبة فقط لكى يحمل مختار حسين العملاق أى أحد على ارتفاع ذراعه ليقذفه بعيدا.. وإلا فلماذا استعانوا به فى هذا الفيلم اذا لم يكن ليضرب أحدا ؟ ولذلك فنحن نراه من دون أى سبب على الاطلاق يمكن أن يغضبه، يحمل عبد السلام النابلسى المسكين ليطوح به بعيدا مرة.. ثم حسن فايق الضخم هو نفسه مرة أخرى.. وينتهى مشهد البحث الطويل جدا من دون أن يعثر شكرى سرحان على نعيمة عاكف.. لأن «القصد» مرفوض فى السينما العربية فى مصر ولابد من أن تحدث الأشياء مصادفة.. وعندما تتفق نعيمة عاكف مع حسن فايق على مؤامرة جديدة للتفريق بين كاميليا وخطيبها العجوز الثرى فؤاد شفيق بأن تستأجر شابا وسيما يشغل الغانية فتعود الى عاشقها حسن فايق ويعود العجوز الى ابنتيه.. يقع اختيار نعيمة عاكف على شكرى سرحان بالذات.. وتلتقى به «مصادفة» فى حمام السباحة فى «الاوبرج» وهى مازالت تظن أنه الفتى الفقير النصاب نفسه الذى التقت به «مصادفة» فى القطار وفى مغامرة شبراخيت، ولم تصدق أنه ابن الغندور باشا فعلا.. فتتفق معه على نسج شباكه حول كاميليا حتى تترك أباها .. ويوافق الشاب على الفور يتنكر فى ثياب «صاحب العظمة الهمايونية.. أمير بحر قزوين» فيقتحم الكاباريه ويغدق بهداياه على كاميليا، وبزجاجات الشمبانيا على الجميع.. وطبيعى أن تقع كاميليا فى شباك ثرائه على الفور بتحريض من أمها الجشعة مارى منيب التى تلفظ بالطبع الخطيب العجوز ما دام هناك «آمير بحر قزوين»..

والواقع أننا نتابع هذه السذاجات كلها بمنتهى الاستمتاع والسعادة حتى لو الغينا عقولنا وتغاضينا عن أشياء كثيرة.. والسر الوحيد هو طرافة ما يحدث، أيا كانت «عباطته» وتكراره.. ثم الجاذبية الشديدة للممثلين .. وحيث ننسى أنفسنا تماما فى مشهد يمكن أن يجمع بين مارى منيب وحسن فايق وفؤاد شفيق والنابلسى ومختار حسين وحسن كامل.. فما بالك اذا كانت هناك كاميليا أيضا بشفتيها الغليظتين كجمرتى النار، وعدة رقصات وأغان لنعيمة عاكف.. ومن ذا الذى يستطيع أن يقاوم؟

وتنتهى الخدعة كالعادة فى حفل خطوبة كاميليا لصيدها الجديد «أمير بحر قزوين».. حيث تصحب نعيمة عاكف والدها العبيط ليكتشف أن الغانية كانت تطمع

فى ثروته فقط .. ولكى يكشف «أمير بحر قزوين» الفارس النبيل عن أنه كان يخدع الغانية فقط لأسباب انسانية ولاعادة الأب الى ابنتيه.. وحين تتكشف كل الأسرار يعود الأب الى رشده والى محطة الاسكندرية مع ابنتيه، حيث يجد زوجته الوفية فى انتظاره لتكشف له عن آخر أسرار الفيلم.. وهو أن هادية ونادية ليستا سوى ابنتيه اللتين هجرهما منذ اثنى عشر عاما.. ووسط سعادة الجميع على محطة القطار.. ماذا فى أن تتزوج نعيمة عاكف أيضا من شكرى سرحان ؟

- مجلة « فن » - السنة ٣ - العدد ٥٦- ١٩٩١/٢/٢٥.

ناصر حسين .. مخرج جاهز دائما وفى كل وقت !

« الواد سيد النصاب » . بانتظار النشال والحلاق !

أصبح اسم المخرج وكاتب السيناريو ناصر حسين واحدا من أكثر الأسماء ذيوعا فى السينما فى السنوات الأخيرة حيث لا يمكن على مدار السنة كلها أن يكون أحد شوارع القاهرة خاليا من «افيش» اعلان عن فيلم من أفلامه التى يكتبها بنفسه ويخرجها ويدبر لها أيضا وسيلة الانتاج بوسائل تبدو مضمونة ومتاحة على الدوام!. بحيث يمكن أن يقال أنه ربما كان المخرج الوحيد الذى لا يجد مشكلة فى العثور على انتاج جاهز ومستعد، وبما أنه هو نفسه جاهز ومستعد أيضا بالقصة والسيناريو والحوار وفريق الممثلين لأى فيلم وفى أى وقت.. فلا يمكن أن يكون هناك وقت فى السنة ليس فيه فيلم معروض لناصر حسين.. ومع ذلك فهو ليس أكثر المخرجين عملا.. فهناك أيضا ياسين اسماعيل ياسين وحسن الصيفى اللذان قد يتفوقان عليه فى عدد الأفلام.

ولكن ناصر حسين يبدو أنشط من هؤلاء جميعا، ربما لأنه أقدر منهم على حل مشكلة العملية الانتاجية دائما وفى أى وقت بالاتفاق أولا مع ممول ما ثم تدبير «فورمولا» الفيلم الذى يريده، بالممثلين الذين يريدهم.. ثم تركيب القصة والسيناريو المناسبين لهم - وهى مسألة سهلة جدا اذا كان المخرج يكتب بنفسه أيضا - ثم تنفيذ هذه المراحل كلها حتى تسليم نسخة الفيلم النهائية «الاستاندارد» فى زمن قياسى وبأقل عدد من علب الفيلم الخام وأيام التصوير والمونتاج وبأقل أجور للممثلين، حيث يعمل ناصر حسين غالبا مع نجمة واحدة ونجم واحد من الصف الثانى ثم بعدد محدود جدا من الممثلين، من حولهما، من أصحاب الأجور المتواضعة جدا، وهى الحال نفسها مع الفنيين من مصور ومونتير ومؤلف موسيقى.. وكلها

عناصر توفير انتاجية تغرى بالتعاقد معه على فيلم جديد.. وهكذا تدور العجلة بسرعة فيما أصبح معروفا بـ «سينما المقاولات» التى أصبحت مرتبطة بعدد محدد ومعروف من المخرجين والمؤلفين والممثلين وحتى المصورين والمونتيرين لا يكاد يتغير.. وإن كانت اسماؤهم غير مشهورة، فلأن الأفلام تنتج بهدف توزيع الفيديو أساسا ولا تبقى فى دار السينما - اذا عرضت أصلا - سوى اسبوع أو اثنين وبلا دعاية، من باب التوفير، فلا يحس بها أحد !..

ولكن يتميز ناصر حسين حتى عن مخرجي «الوفرة» الآخرين مثل حسن الصيفى وياسين اسماعيل ياسين وأحمد ثروت بأنه أكثر منهم معرفة بما يسمى «الضربة السريعة الساحقة».. وهى التوليفة الذكية البسيطة التى تصل الى ذوق جمهور هذا النوع من الأفلام بسرعة ومن دون أى «وجع دماغ».. فهناك تركيبة مناسبة يجب تقديمها بسرعة فى الوقت المناسب.. وعينك يجب أن تكون مفتوحة تماما على ما يمكن أن يرحب به الناس.. والآن بالتحديد وليس بعد شهر مثلا.. فعندما تنجح مسرحية اسمها «الصعايدة وصلوا» عليك أن تصنع فيلما وبسرعة اسمه «**الصعايدة جم**» وليس مهما أن تكون له أى علاقة بالمسرحية .. ولكن المهم هو أن تستفيد من رواج الاسم ليجذب الناس لفيلمك بأى شكل.. أما ما سوف يجدونه فى الفيلم نفسه فيجيء فى المرتبة الثانية لأنهم يكونون قد دخلوه وانتهى الأمر !.. ثم عندما تنجح لعادل امام مسرحية «الواد سيد الشغال» فان فيلما اسمه «**الواد سيد النصاب**» لابد من أن يجذب اهتمام الناس وفضولهم.. فمن هو الواد سيد النصاب هذا وما علاقته بالشغال وهل هما أصدقاء أم أقارب أم ماذا بالضبط ؟ والى أن يجدوا اجابة لهذه الأسئلة كلها يكون الفيلم قد حقق كل الأهداف المطلوبة منه للجميع.. المنتج والمخرج والممثلين والفنيين وحتى عمال الكاميرا.. فكل فيلم يغطى تكاليفه وأرباحه حتى قبل أن يبدأ تصويره خلال سلفة الخارجي والداخلى والفيديو.. والمهم أن تدور الكاميرا باستمرار ومن فيلم الى فيلم حتى لا يتعطل الناس.. لأن ناصر حسين يرى أن مصير ثلاثين أو أربعين أسرة من العاملين فى الفيلم أصبحت مرتبطة به، وبأن يعمل باستمرار حتى لا تتوقف حياتهم فى ازمة الركود المخيفة للسينما المصرية التى تهدد الكثيرين بالبطالة .. وهو منطق فيه كثير من الاقناع.. خصوصا أن ناصر حسين مخرج مستقيم مع نفسه ولا يدعى أى شيء ولا يدخل فى أى مشكلة ولا يشترك فى أى مناقشة فلسفية ولا يضحك على أحد كما يفعل بعض الادعياء .

وفى الموسم الأخير مثلا ١٩٩٠ عرضت لناصر حسين ثلاثة أفلام فقط ولا أدرى كيف.. فهو رقم متواضع بالنسبة لمعدلاته السابقة، لابد من أن ذلك كان بتأثير الحسد، خصوصا اذا كان حسن الصيفى مثلا قد عرضت له خمسة أفلام «فى عين العدو».. ولياسين اسماعيل ياسين اربعة !

وأفلام ناصر حسين فى عام ٩٠ هى **«سلم لى على سوسو»** وعرض لاسبوعين و**«مولد وصاحبه غايب»**.. وعرض لثلاثة أسابيع.. ثم **«الواد سيد النصاب»** الذى لا أدرى كم استمرت حياته المديدة بالضبط لأنه عرض فى الاسبوع الأخير من العام الماضى. وأرقام العام الحالى غير متاحة بالطبع.

وهى جرأة لابد من تحيتها بشدة أن يسمى ناصر حسين فيلمه على اسم مسرحية ناجحة مازالت تعرض منذ ست سنوات. ولكن بعد تغيير مهنة «الواد سيد» شخصيا من شغال الى نصاب.. فهو لا يجد أى غضاضة فى استخدام أى ظاهرة ناجحة. وبطل الفيلم سعيد صالح لا يجد هو أيضا أى غضاضة فى أن يمثل أى فيلم تحت أى اسم خصوصا أن المسرحية لعادل امام الذى هو زميله وصديقه وحبيبه والمسألة فى بيتها.. انت سيد الشغال.. وأنا سيد النصاب، وغدا يونس شلبى يعمل الواد سيد الحلاق.. و«ملعون أبو اللى يزعل»!..

والواقع أن احدا فى السينما المصرية لم يعد يجد أى غضاضة فى أى شىء.. حتى أننى لم أعد أعرف ما هى *«الغضاضة»* هذه التى نستخدمها كثيرا فى لغة «الضاد» من أيام الدراسة .. ويبدو أنه لا وجود لها أصلا عند العرب مادام الجميع أصبحوا لا يجدونها فى أى شىء !

المفاجأة المدهشة فى سيد النصاب هى أنه ليس نصابا على الاطلاق... فسعيد صالح هو شاب طيب جدا ولكن ظروفه – لا مؤاخذة – «زى الزفت».. فهو ترك أمه وأخته فى القرية تعانيان كل تعاسات الريف وذهب الى القاهرة كالعادة. ولكى يزداد حظه «هبابا» صدمته سيارة اسعاد يونس .. فكالعادة أيضا تنتهى حوادث دهس الناس بالسيارات فى الفيلم المصرى منذ أيام محمد فوزى.. بأن يقع المدهوس فى حب الداهسة أو العكس !.. بمعنى أنه لكى تحبك اسعاد يونس على الفور فلابد من أن تعترض طريق سيارتها وتجعلها تدوسك تحت عجلها.. فاذا عشت – وغالبا لن تعيش – فانها سوف تعتنى بك جدا وتأخذك للعلاج على حسابها وقد تعطيك قرشين أيضا ثم تبحث لك عن عمل اذا كنت عاطلا.. وأعتقد أنك كذلك.. ثم بعد ذلك وتدريجا

تقع فى حبها.. وهذا بالضبط ما فعلته اسعاد يونس لسعيد صالح بعد ما دهسته.. فهى أصبحت ولية امره منذ تلك اللحظة وقامت بمهمة وزيرة الشئون الاجتماعية، وقامت بتشغيله أيضا.. ولكن فى كاباريه، لأنه فى أفلام ناصر حسين لابد من أن تكون هناك راقصة تتلوى بجميع أنحاء جسدها أمام الكاميرا وعلى مدى ربع ساعة على الاقل فى «وان شوط» - أى لقطة واحدة دون قطع - حتى يتأكد المشاهد تماما من كل تفاصيل الراقصة من الامام ومن الخلف ومن أعلى الى أسفل حتى يستطيع الاجابة عن هذا السؤال فى امتحان.. الجغرافيا !!

ثم تصحب اسعاد يونس اكتشافها الجديد سعيد صالح الى تاجر عمل ليعمل معه فى الدولار والاسترلينى والين اليابانى، حتى يقبض عليه البوليس.. ثم تشركه معها فى عمليات نصب واحتيال وسرقة، وهو ساذج برىء جدا لأنه فلاح طيب يمكن أن يذهب مع أى شخص الى أى مكان ويفعل أى شىء.. خصوصا اذا كان هذا «الشخص» هو اسعاد يونس.. التى كان من المفروض أن يحمل الفيلم اسمها هى فيكون «البنت اسعاد النصابة».. ولا أدرى ما الذى حدث بعد ذلك فى الواقع لأن تكرار هذه الأحداث جعلنى أنام وأقوم وبين الوقت والآخر لاجد أن اسعاد يونس مازالت تدبر عمليات السرقة لينفذها معها سعيد صالح حتى قبض عليها البوليس فى النهاية.. بينما كان سعيد صالح فى مناسبة سابقة لم أشاهدها لأنى كنت نائما - قد استيقظ ضميره فقرر التوبة والتوقف عن السرقة ويبدأ يكلم نفسه.. ولذلك لم يقبض عليه البوليس لأنه اكتشف أنه طيب وابن حلال ويمكن الضحك عليه بسهولة.. فاكتفى الضابط بأن أخذ عليه تعهدا بعدم التعرض بعد ذلك لسيارة اسعاد يونس !..

- مجلة « فن » - السنة ٢ - العدد ٥٧ - ١٩٩١/٢/٤.

« آخر كدبة »
عندما يغنى فريد .. ترقص سامية
فى تلك الأيام الجميلة !

عندما يجرى تقويم فريد الاطرش فى الحياة الفنية العربية.. يتفق الكثيرون على أنه صوت شرقى أصيل ومؤد عظيم للون خاص به من الغناء ما بين البكائى الذى يعكس آلامه الشخصية، وما بين الخفيف المرح خصوصا فى أفلامه الأولى، وحتى أصبح المنافس الأول لعبد الوهاب فى ساحة الاستماع العربى وقبل ظهور عبد الحليم.. لكن القليلين هم الذين يمكن أن يلتفتوا الى أهمية تجديده واضافاته للموسيقى «الشرقية» – وهى تسمية خاطئة.. لأن «الشرقية» تشمل التركية والهندية – وهى إضافات جمعت بين موسيقى جبل الدروز و«الشام» كله من حيث جاء فريد الاطرش نفسه، والحس الموسيقى المصرى الذى التقطه بسرعة وتشربه مع تأثر جرىء ببعض القوالب الاوروبية الحديثة حينذاك.. ولكننا لسنا فى مجال تقويم فريد الاطرش غنائيا ونترك هذا لنقاد الموسيقى.. لنهتم أكثر بفريد الاطرش فى السينما حيث يعتقد الكثيرون بلا خلاف على أن مجموعة أفلامه مع سامية جمال فى أواخر الاربعينيات كانت من أجمل الأفلام الغنائية الاستعراضية فى كل تاريخ السينما العربية فى مصر، والتى ترقى الى مستوى مجموعة ليلى مراد وأنور وجدى ومجموعة محمد فوزى مع كثيرات.. ولكن لعل أحدا لن يلتفت كثيرا الى أن الكوميديا كانت عنصرا أساسيا فى جمال أفلام فريد الاطرش الأولى.. فقد يكون هذا شأن الأفلام الاستعراضية عموما.. ولكن ما كان يميز فريد الاطرش هو أنه شخصيا كان يصبح فى أحسن حالاته على الاطلاق كممثل، عندما يلعب الكوميديا.. وأنه خسر كثيرا من موهبته هذه عندما جنح فى أفلامه الأخيرة الى لعب دور العاشق الرومانسى الولهان

الذى يستعذب النكد وظلم الاحباء والأقدار، فبدأ النواح بأشياء من نوع «يا قلبى يا مظلوم» و «بنادى عليك» ، ولكن يبدو أن هذه كانت عقدة فى تجارب فريد الاطرش الشخصية عكرت عليه حياته وحياتنا جميعا وأفقدتنا هذه الشخصية الفنية الجميلة والظريفة.. ولكنها وجدت صدى عند مشاهد مصرى وعربى هو نفسه مقهور وسوداوى المزاج ..

للتدليل على أن فريد الاطرش هو ممثل كوميدى أساسا وأفضل من كل صوره أو حالاته الأخرى مع احترامى الشديد لها.. أزعم أنه فى فيلم «**آخر كدبة**» مثلا أضحكنى - وهذا ذوق خاص طبعا - أكثر من اسماعيل ياسين شخصيا الذى كان «الكوميديان» المحترف أو «المتخصص» فى الفيلم والذى استعانوا به كالعادة فى تلك الأفلام «ليسند» البطل.. بل وحتى أكثر من عبد السلام النابلسى وعلى الكسار واستفان روستى.. وكلهم يلعبون ادوارا كوميدية مساعدة فى هذا الفيلم.. دعك من أن سامية جمال كانت هى البطلة التى ترقص طبعا ويحبها فريد الاطرش.. ولكن للتأكيد على أن امرأة أخرى فى العالم، لم تكن تستطيع أن تنتزع فريد الاطرش من سامية جمال - وهذه قصة خاصة - جاؤا بقنبلة الفتنة والاغراء حينذاك كاميليا لتنافسها على حبه.. ولكنها تنهزم طبعا !

«آخر كدبة» أخرجه عام ١٩٥٠ أحمد بدرخان الذى كان أول من قدم فريد الاطرش وشقيقته اسمهان للسينما فى «**انتصار الشباب**» بعد قدومهما معا من جبل الدروز .. وكتبه أبو السعود الابيارى أبرع كتاب الكوميديا فى السينما العربية فى مصر وفى الأجواء نفسها التى تدور فيها عادة مثل هذه الأفلام التى تعتمد على الاستعراض أساسا، حيث يكون المطلوب أن يقع مطرب ناجح فى حب راقصة ناجحة لتقديم عدد من الأغانى والاستعراضات حول خيط قصصى بسيط يميل الى الطابع الكوميدى الخفيف لتتاح الفرصة أيضا للاستعانة بعدد من ممثلى وممثلات الكوميديا الذين كانوا هم «الملح» الحقيقى الذى لا غنى عنه عند الجمهور «لتمرير» أى فيلم وأيا كان نجومه.. أما الصراع الذى يدفع بهذا الخيط القصصى الى التوتر ثم الى الانفراج فالنهاية السعيدة، فان لم يقم بين البطل والشرير التقليدى الذى يدبر هذه المؤامرة أو تلك، فهو يقوم على الأقل، على «العزول» أى المنافس الذى يحاول أن يفسد قصة الحب.. وكلهم كانوا ناسا طيبين فى النهاية، لا يسببون للمشاهد ازعاجا كبيرا بقدر ما يمنحونه كل جرعة المتعة المتاحة من غناء ورقص

وضحكات وأحلام.

قصة حب فريد الاطرش المتكررة غالبا ما كانت مع سامية جمال التى كانت راقصة بارعة ونموذجا فى الوقت نفسه للجمال المصرى الاسمر الهادىء ولكن الشديد الجاذبية.. بحيث حقق الاثنان معا قبولا هائلا عند الجمهور الذى كان يصدق دائما أن هذين الاثنين يحبان بعضهما فعلا وانهما مكملان كل منهما للآخر. فهذا يغنى بينما ترقص تلك وحولهما بعض المضحكين الذين يخرجون من مأزق الى مأزق..

وغالبا ما يعمل فريد وسامية فى ملهى ليلى أو كازينو أو كاباريه وهذا منطقى مع وظيفتهما فى الفيلم، ثم تعترض المشاكل حبهما إما بالغيرة أو بسوء الفهم أو بمؤامرات «العزول» أو «العزولة» للتفرقة بينهما.. بينما الأصدقاء المضحكون إما يصعدون من حدة هذه المشاكل وإما يساهمون فى حلها.. ولكن من دون أن تتوقف.. فى الوقت نفسه وعلى مستوى آخر تتتالى محاولات المطرب والراقصة من أجل النجاح، حتى اذا ما انتصرت قصة الحب فى النهاية وانتهت بالقبلة أو الابتسامة التى توحى بالزواج، يكون كل منهما قد أصبح نجما كبيرا فى عمله تضج له أكف الجماهير بالتصفيق.. ولذلك تنتهى أفلام فريد الاطرش وسامية جمال غالبا بالاستعراض الضخم الذى يحشد له المنتج والمخرج كل امكاناتهما.. وهنا يمكن أن يقال : ان فريد الاطرش وضع كثيرا من تقاليد هذه الاستعراضات السينمائية الكبيرة التى سارت عليها هذه النوعية من الأفلام الغنائية الراقصة بعد ذلك، ومنها نموذج استعراض «بساط الريح» مثلا فى هذا الفيلم الذى يجمع بين فنون البلاد العربية كلها من العراق الى مراكش بفولكلورها الذى كان محببا جدا للجمهور المصرى فى الاربعينيات والخمسينيات..

منغصات لابد منها !

ولكن «آخر كدبة» يبدأ وفريد الاطرش وسامية جمال متزوجان والحمد لله وليست هناك مشكلة، وهما المغنى والراقصة التقليديان، فى الملهى التقليدى، ويحبان بعضهما بجنون والمفروض أن يعيشا فى سعادة طاغية.. ولكن لأن البطل فى الفيلم المصرى لا يمكن أن يكون سعيدا – لاسمح الله – فلابد من اختلاق المنغصات له من تحت الأرض، فمشكلة سامية جمال فى هذا الزواج الهانىء أنها تغار على فريد

الاطرش بجنون، خصوصا عندما تنصب شباكها حوله الفاتنة اللعوب كاميليا - الراقصة كيكى زميلتهما فى الملهى نفسه - وواضح أن سامية جمال عندها حق طبعا. على الرغم من أن فريد الاطرش - أو المغنى سمير الذى لا أدرى كيف لم يسم نفسه «وحيد» كما هى العادة - مخلص لزوجته جدا ويتهرب من اغراءات «كيكى» ومطارداتها المستمرة له ..

ويبدأ الفيلم بحادث اوتوبيس يقوده سائق مجنون حيث يصاب البعض ويرتطم فريد الاطرش، أحد الركاب، براكبة أخرى عجوز شمطاء يتضح فيما بعد أنها عمة اسماعيل ياسين - ويلعب هو نفسه دورها متنكرا طبعا فى ملابس النساء، وهو زميل آخر فنان فى الملهى نفسه مع فريد وسامية اسمه «ارنب» ، وهو صديقهما التقليدى الذى يسكن فى الشقة الملاصقة لهما مباشرة لكى يصبح اقحامه بعد ذلك فى كل مشاكلهما سهلا ..

مأزق فريد الاطرش الرئيسى اذا هو أنه واقع بين حبه واخلاصه لزوجته سامية جمال، وبين الملاحقات المغرية المستمرة من الفاتنة اللعوب كاميليا التى ترغمه على الحضور والغناء بالقوة فى عيد ميلادها.. حيث اصطادت مهراجا هنديا من كشمير طمعا فى ثرائه وهداياه كما هى عادتها فى الأفلام .

والمهراجا الهندى من النماذج الناجحة التى تكررت كثيرا فى الكوميديا السينمائية وعلى عدة أجيال.. حيث يكون أحيانا «مهراجا كشمير» وأحيانا «أمير بحر قزوين» أو أى ألقاب وهمية كهذه تسمح لخيال السيناريست بابتداع شخصية هزلية طريفة لرجل يلبس الزى الهندى ويضع عمامة كبيرة فوق رأسه عليها ريشة طويلة وخلفه دائما تابعان بالملابس نفسها يلبيان كل أوامره.. وهو يجيء دائما الى كباريهات القارة من الهند مباشرة حاملا بالطبع ثروة طائلة يغدق منها على الراقصات والغوانى، وتكون الفرصة مناسبة بالطبع ليتكلم «بالهندى» الذى لا يفهمه أحد فتنشأ المواقف الضاحكة المعروفة.. لأنه غالبا يشخط وينطر ويطيح فى الكباريهات آمرا بأن تجيئه هذه الراقصة أو تلك من دون أن يعارضه أحد، ومن دون أن نفهم لماذا أو كيف تسمح له الحكومة المصرية بذلك.. بل أنه فى هذا الفيلم لا يستخدم اغراء المال والهدايا فقط .. بل ويهدد فريد الاطرش بالمسدس أيضا لكى يغنى بالقوة فى عيد ميلاد كاميليا، فيغنى بالفعل أغنيته الجميلة الرشيقة الايقاع التى انتشرت جدا فى حينها: «انا واللى بحبه.. وعاهدته فى حبى»..

وفريد الاطرش أو «سمير» مطرب الكباريهات لا يشرب الخمر أبدا، ولكنه يضطر تحت تهديد مسدس المهراجا العصبى المجنون أن يتجرع منها كميات هائلة.. فيسكر طبعا حتى يقع منه العقد الثمين الذى أعاره المهراجا لكاميليا فينكسر وتصاب كاميليا بالهلع لأن ثمن العقد خمسة آلاف جنيه.. ونسمعهم يتحدثون عن هذا المبلغ كأنه ثروة طائلة فى تلك الأيام - عام ١٩٥٠ - فيأخذ فريد الاطرش العقد لاصلاحه وأعادته لكاميليا قبل أن يحس المهراجا بالكارثة . ومن هنا تنطلق كل مآزق الفيلم بعد ذلك ..

أكاذيب بالجملة !

ويضطر فريد الأطرش الذى ضبطت زوجته الغيور جدا سامية جمال العقد الثمين فى جيبه، للكذب عليها بأنه اشتراه هدية لها.. وكأى زوجة «طبيعية» فانها سرعان ما تنسى كل شكوكها فى زوجها وتأخذ العقد وتمشى ! ليكون هناك سبب آخر لمطاردة كاميليا لفريد طوال الفيلم بالسؤال الدائم «فين العقد»؟ والذين يتذكرون أفلام تلك الأيام لابد مازالوا يذكرون كيف أصبح هذا السؤال لازمة لطيفة علقت بأذهان الجميع حينذاك.. مثلها مثل عبارة «أنا مستعجلة قوى» التى كانت تكررها أيضا كاميليا بعصبيتها المحببة.. وحيث كانت «اللازمة» أو العبارة الواحدة المرتبطة بشخصية معينة تكررها باستمرار.. أحد الحيل البارعة فى كتابة الكوميديا ورسم ملامح الشخصية، ولكن التى تتطلب حسابا دقيقا ذكيا فى استخدامها بالقدر وفى التوقيت المناسب حتى لا يصبح تكرارها مزعجا أو مفتعلا.. وحين نسمع كاميليا مثلا تضغط على فريد الاطرش لكى يقبلها قائلة : «بوسنى.. بوسنى أنا مستعجلة قوى».. فإن المفارقة المضحكة هنا تجىء من كيف تكون هذه السيدة الظريفة راغبة فى التقبيل بينما هى فى الوقت نفسه «مستعجلة قوى»؟

ومن حيل أبو السعود الابيارى الأخرى البارعة فى الكتابة الكوميدية وفى تصعيد الموقف الواحد بحيث تتولد منه عدة مواقف جانبية.. أن سامية جمال تقلق جدا عندما تكتشف أن فريد الاطرش لم يقض الليلة فى فراشه بعد السهرة التى سكر فيها وغنى مرغما فى عيد ميلاد كاميليا، فتخشى أن يكون قد أصابه مكروه.. فتكلف خادمها على الكسار - وهو يؤدى هنا دورا صغيرا جدا ويبدو أن شمسه كانت قد غربت بعد ما كان هو نفسه بطلا لعدة أفلام - وتكلفه بارسال برقيات الى أصدقاء

زوجها فى خمس مدن مختلفة تسألهم عما اذا كانوا يعرفون أين كان الزوج ليلة أمس.. ويجيء الرد من كل الأصدقاء الخمسة بأنه قضى الليلة معهم وفى خمس مدن مختلفة .. فيتأزم الموقف أكثر لأنها تدرك أن هناك كذبة كبيرة ..

«الايفيه» الآخر أن الزوج المسكين يكون قد زعم لزوجته تبريرا لغيابه ليلة أمس أنه قضاها فى الاوبرا حيث شاهد مسرحية «شمشون ودليلة».. فإذا بزكى ابراهيم مدير الاوبرا ومن دون أى مناسبة يتصل بها فتعرف منه عرضا أن بطل المسرحية أصيب فى حادث الاتوبيس فأغلقت الاوبرا أبوابها بالأمس.. وفى ثورة غضب الزوجة لتأكدها أكثر من كذب زوجها ، تخبر مدير الاوبرا بعصبية عندما يسألها عن صحة زوجها بأنه مات من ربع ساعة، فإذا بالرجل «الأهبل» يصدق ويجهش بالبكاء.. ثم يقود كل فنانى الاوبرا بباقات الورد حدادا على الزوج الفقيد فى تظاهرة حزينة تقتحم بيته وتشيعه الى «جنات الخلد» بينما يستقبلهم هو شخصيا سليما معافى وواقفا «بالبيجاما».. فيفرح المعزون ويقبلون «الفقيد» ويخرجون كما جاؤوا..

مثل هذه المواقف البريئة الى حد السذاجة كانت هى سر جمال هذه الكوميديا السينمائية وبقائها حية فى أذهان الناس حتى الآن : أولا ، لأنها كانت بارعة التركيب حرفيا الى أقصى حد، مهما بدت بسيطة بمقاييس تفكيرنا الآن.. وثانيا بحكم الجاذبية الشديدة للممثلين القدامى كبارا وصغارا بحيث يصدقهم المشاهد.. وثالثا لأنها كانت كوميدية فعلا، بمعنى الطرافة وخفة الدم وبراعة تركيب المفارقة وتوليد الموقف من الموقف واستغلال كل امكاناته مهما بدا عبثيا..

كان من الطبيعى أن تغضب سامية جمال الغيور جدا حين تكتشف خداع زوجها، فإذا بها تجمع ملابسها فى حقيبتها وتقرر الذهاب الى بيت أمها كالعادة على الرغم من كل توسلات فريد الاطرش الذى تغلق الباب فى وجهه .. فإذا به يحل المشكلة بالطريقة التى يحل بها المطرب أى مشكلة .. أن يغنى : «أنا عارف أنى مهونش عليك.. ودى آخر كدبة أكدبها عليك»!

ولكن سامية على الرغم من جمال صوت فريد فلا تقتنع، فتغضب وتحمل حقيبتها الى بيت أمها.. ولكن الكارثة الحقيقية هى أنها أخذت معها العقد الذى تطالب به كاميليا، وتصبح مشكلة فريد الاطرش هى البحث عن خمسة آلاف جنيه بأى شكل ، وهى ثمن العقد.. وعندما يسأل صديقه اسماعيل ياسين أن يقرضه هذا المبلغ الضخم يقول بفزع «خمس تلاف جنيه؟.. منين يا حبيبى.. وأنا يوم ما اموت حيكتبوا

على تربتى عاش نضيف .. ومات نضيف ونزل التربة مامعاهوش حق رغيف .. » !

أبو السعود الابيارى.. ومهارة المؤلف

وهنا يعود السيناريو ليستخدم حادث الاوتوبيس الذى قدمه فى أول الفيلم ويلعب على مسألة التأمين على الحياة.. ففريد الاطرش يتذكر فجأة أنه كان أحد ركاب الاوتوبيس، ولأن بعض المصابين فيه حصلوا على تعويضات من شركة التأمين، فلماذا لا يدعى هو أيضا أنه أصيب وفقد صوته ليحصل على تعويض.. وهنا يجىء دور عبد السلام النابلسى باعتباره مندوب شركة التأمين ليقدم نموذجا كوميديا شديد الطرافة... فهو لا يكاد يلقى انسانا حتى يفاجئه فى وجهه ومن دون مناسبة بعدد الكوارث التى يمكن أن يتعرض لها ، أن لم يؤمن على حياته.. وتنتهى المسألة دائما بأن ينهال عليه كل «الزبائن» بالضرب.. ويلتقى سامية جمال على باب المصعد وقد قررت أن تعود الى زوجها فجأة كما هجرته فجأة، فإذا بمندوب التأمين يفاجئها بهذه العبارات التى علينا أن نتخيلها بأسلوب عبد السلام النابلسى المعروف :

« - حياتك .. حياتك يا هانم أثمن من أى شىء فى الوجود.. لو فقدت حياتك حتعيشى من غير حياة ، لو الاسانسير وقع وحضرتك جواه.. حتتكسر دماغك الجميلة.. ! » .

فلا يكون من سامية جمال طبعا إلا أن تقول على الفور : «جاك كسر دماغك» ثم تصفعه صفعة مدوية دون أن تؤمن على حياتها طبعا !

وتستغرق لعبة التأمين وخداع الشركة للحصول على مبلغ التعويض بقية الفيلم بعد ذلك.. فمندوب الشركة عبد السلام النابلسى يفحص فريد الاطرش الذى يدعى الاصابة، ويعد بكتابة تقرير لترسل الشركة طبيبها لاعادة تقدير حجم الاصابة التى لا يصدقها أصلا.. ولذلك فهو يذهب الى الملهى الذى يغنى فيه فريد الاطرش ليضبطه متلبسا بأنه سليم تماما.. ويراه اسماعيل ياسين جالسا فى الصالة ثم يكلف فريد اسماعيل ياسين بالتخلص منه بأى شكل قبل أن يراه وهو يغنى.. وهنا يذهب اسماعيل ياسين الى النابلسى فى مقعده فى الصالة ويهمس له ببساطة :

«حضرتك أمين بك سد الحنك؟ مبروك.. بيتكم اتحرق »! فينهض النابلسى مذعورا ليترك الملهى.. فيسأله اسماعيل ياسين : «وحضرتك قلقان ليه ما انت حتاخد تعويض من شركة التأمين»؟ فيهتف النابلسى وهو يجرى فزعا : «أنا مش مأمن»!

فالمفارقة اذا أن هذا المندوب الذى يزعج البشرية كلها لكى تؤمن على حياتها، لم يؤمن على بيته هو شخصيا.. وهذا «ايفيه» عبقرى آخر لأبى السعود الابيارى.. وهو فن مستقل بذاته من فنون الكتابة الكوميدية يسمونه «القفشة الفرعية» أو الجانبية " Side Gag" يتولد من الموقف الكوميدى الاصلى ويستعينون له فى السينما الامريكية بكتاب متخصصين يستخلصونه من السيناريو الأولى.. ولكن القدرة الفائقة لأبى السعود الابيارى وثقته فى أدواته تجعله يضع نفسه عن عمد فى مواقف تشبه التحدى الفنى.. فهو يعمد الى تعقيد المأزق الأصلى بحيث تخرج منه عدة مأزق مستحكمة يبدو من المستحيل حلها..

بساط الريح .. ثم النهاية السعيدة

ان النابلسى مندوب التأمين مثلا كشف فريد الاطرش باعتباره هو المصاب.. ولكن عندما يجىء استفان روستى طبيب الشركة لا يكون فريد موجودا.. فتضطر سامية جمال بالاستعانة باسماعيل ياسين ليدعى أنه المصاب، وعندما يعود فريد الاطرش بعد أن يكون قد غنى على المسرح استعراض : «اكل البلح الحلو.. بس النخل فى العالى».. يكون الموقف قد تعقد جدا.. فالمندوب رأى مصابا.. والطبيب رأى مصابا آخر.. والمفروض الا تنكشف الخدعة .. وهنا يدير الابيارى اللعبة ببراعة منقطعة النظير.. فهذا يختفى حين يظهر ذاك.. وهكذا وهى من أصعب حيل الكوميديا التى تتطلب سيطرة كاملة من المؤلف والمخرج والممثل جميعا.. والحل هو أن يجلس فريد واسماعيل على مقعد واحد تحت غطاء كبير يبرز منه فريد باعتباره المصاب حين يشترك فى المشهد عبد السلام النابلسى مندوب التأمين .. ثم يختفى تحت الغطاء ليبرز اسماعيل ياسين حين يدخل المشهد استفان روستى طبيب الشركة الذى لا يكف عن استخدام «لازمة» أخرى هى: «فين العيان؟» وهو موقف «فارس» من الطراز الأول.. ولكن الابيارى لا يكتفى بذلك فيقرر عرض مهارته كلها، وتدخل الأحداث شخصية جديدة تماما.. عمة اسماعيل ياسين العجوز الشمطاء التى وقع عليها فريد الاطرش فى حادث الاتوبيس فأصابها وجاءت الآن لتطالبه بالتعويض هى الأخرى بعد ما أبلغت عنه البوليس.. وهكذا فى مشهد واحد تحتشد هذه الأطراف كلها فى لعبة «القط والفأر»: مصابان مزيفان المفروض انهما شخص واحد، ومندوب التأمين، وطبيب التأمين، واسماعيل ياسين وعمته وهما ممثل واحد،

وضابط البوليس الذى جاء يحقق فى اصابة العمة العجوز.. ويكون مطلوبا ادارة الحركة فى هذا المشهد الهزلى الشديد التعقيد بحيث يخرج هذا ويدخل ذاك، من دون أن ينكشف أحد.. وحتى يصبح من الصعب على المشاهد أن يلاحق ما يحدث ولا كيف يحدث.. فما بالك بكتابة مواقف سوء فهم مركبة كلاسيكية كهذه أصبحت جزءا من تراث الكوميديا فى السينما العربية فى مصر بل فى المسرح أيضا ؟

ويبلغ «جبروت المهنة» حد الدفع بثقة شديدة بأطراف أخرى الى موقف معقد بما يكفى، بهدف توليد مزيد من الكوميديا .. ففجأة تصل كاميليا وهى تسأل كعادتها: «فين العقد.. أنا مستعجلة قوى؟» لأن المهراجا يطالبها بالعقد بعد أن نفذ صبره.. ثم اذا بالمهراجا نفسه يدخل مندفعا وهائجا شاهرا مسدسه .. ولكن لأن الفيلم فى النهاية هو لفريد الاطرش وسامية جمال.. فانه يجمد هذا الموقف مؤقتا حتى ينتهى عرض «بساط الريح» الذى يقدمان فيه فولكلور سوريا ولبنان وبغداد وتونس ومراكش قبل أن ينتهى المطاف بالمغنى كالعادة الى مصر التى يكتشف فيه أنه «مشتاق لوادى النيل» و.. «أنا لفيت كتير ولقيت.. البعد عليا يا مصر طويل»..

وبعد أن تضج الصالة بالتصفيق بعد هذه الجرعة المشبعة من الفنون العربية.. يكون الوقت قد حان لأن يلتقط المشاهد أنفاسه أخيرا بعد ما «انبسط» بما يكفى.. فتحل كل مشاكل سوء الفهم.. ويتصالح الجميع ويعود كل شىء الى نصابه الصحيح.. وتكتشف سامية جمال أنها ظلمت فريد الاطرش الذى لم يكذب عليها إلا لأنه يحبها باخلاص.. فلا تجد كاميليا بعد ما استردت العقد إلا أن تغرى اسماعيل ياسين بفتنتها التى رفعت درجة حرارته الى حد أنها أشعلت السيجارة - من وجهه.. فاشتعلت.. أما المهراجا نفسه الذى أثار كل تلك المشاكل .. فاتضح أنه نصاب وحرامى هارب من البوليس .. تصوروا ؟

- مجلة « فن » - السنة ٣ - العدد ٥٧ - ١٩٩١/٣/٤.

« لن أعترف »
متعة البحث عن القاتل وعقابه !

على الرغم من أن المخرج كمال الشيخ هو من أهم الأسماء الكبيرة فى السينما العربية فى مصر اليوم وطوال الثلاثين سنة الماضية على الأقل.. إلا أنه من أقل المخرجين حظا فى الاهتمام النقدى.. ليس لعزوفه الشخصى عن الحديث عن أفلامه فقط .. وانما لأنه أيضا - وهو الأهم - اختار لنفسه نوعا من السينما، يميل اليه شخصيا ويحس أنه يبرع فيه، وهو نوع الأفلام القائمة على الحبكة الكثيرة والتوتر والتشويق.. وربما أبعده هذا - عن قصد أو عن غير قصد - عن المضمون الاجتماعى للفيلم - أو ما نسميه هكذا على الأقل - وهو المضمون الذى يثير اهتمام النقاد عادة ويضفى على المخرج بالتالى أهمية خاصة..

ولكن مما لا شك فيه أن كمال الشيخ اختار نوع السينما الذى يجيده فعلا على مستوى الحرفة أفضل من أى مخرج آخر.. وهو النوع القائم على التوتر والتشويق كما قلنا، والذى يحتاج الى مهارة تكنيكية عالية وسيطرة على الحركة والايقاع بالذات للاحتفاظ بغموض الأحداث واستثارة المشاهد للمتابعة حتى اللقطة الأخيرة، وهو الأسلوب الذى يفضله كمال الشيخ حتى عندما يتناول موضوعا أقرب الى النوع السياسى مثل «**على من نطلق الرصاص**».. وهو كذلك عندما تناول فى مرحلة سابقة موضوعا ذا خلفية قوية مثل «**اللص والكلاب**» لنجيب محفوظ .. لأنه يرى - أى كمال الشيخ - أن هذا القالب الأقرب الى البوليسى يمكن أن يستوعب أى مضمون سياسى أو اجتماعى عميق على الرغم من ذلك.. بل وربما يضيف اليه ايضا عنصر اثارة واهتمام للمشاهد أكثر من أى قالب سينمائى آخر ..

تأتى البراعة الحرفية لكمال الشيخ فى هذا النوع من الأفلام المثيرة التى تعتمد حبكة بوليسية غالبا، والتى من أهم عناصرها الحركة والايقاع، من خبرته الكبيرة الأولى فى بداية عمله السينمائى كمونتير.. فهو من مدرسة المونتاج نفسها فى استديو مصر التى تخرج منها صلاح أبو سيف .. وليست مصادفة اذن أن يصبح الاثنان بعد ذلك من أكثر المخرجين سيطرة حرفية.. لأن الفيلم بعد تصويره وعند اعداد مونتاجه يعاد إخراجه من جديد على «الموفيولا» كما يقولون.. ومن خلال السيطرة على الحركة تماما ودراستها واعادتها مرات ومرات واعادة ترتيبها وضبطها.. تصل الى ايقاعها الصحيح المطلوب.. وهى خبرة مهمة جدا لأى مخرج..

جارى كوبر وأحمد مظهر ..

فيلم كمال الشيخ «**لن اعترف**» الذى أخرجه عام ١٩٦١ هو نموذج لسيطرته على هذا النوع من الموضوعات على الرغم من الواقعة الشهيرة التى ارتبطت بهذا الفيلم فى ذلك الحين، حين بدأ عرضه فى اليوم نفسه مع فيلم امريكى آخر يتناول الموضوع نفسه بحذافيره، فتصور البعض كالعادة أن الفيلم المصرى مقتبس من الفيلم الامريكى وان من سوء حظه أنه عرض فى يوم واحد مع الأصل المقتبس منه.. مع أن هذه المصادفة نفسها تنفى عن الفيلم المصرى أن يكون منقولا – أو بالتعبير المهذب مقتبسا – من فيلم لم تشهده القاهرة كلها من قبل.. فمن أين جاء هذا الربط؟

كمال الشيخ نفسه يفسر هذا اللغز، حين يقول إن فكرة الفيلم تقدم بها للشركة المنتجة الممثل المعروف استفان روستى.. وهو شخصية ثرية جدا فى السينما العربية فى مصر، لم يتم الكشف عن أهميتها بعد فيما يبدو.. فهو المخرج الفعلى مثلا لأول فيلم روائى طويل وهو «**ليلى**» عام ١٩٢٧ بعد ما خدعت منتجته عزيزة أمير من مخرجة الافاق وداد عرفى.. وواضح اذن من رواية كمال الشيخ، أن استفان روستى كانت له علاقة أيضا بكتابة القصة والسيناريو وحتى زمن انتاج «لن اعترف» عام ١٩٦١ على الأقل.. ولكن من الظلم اتهامه باقتباس الفيلم الامريكى «**الحافة العارية**» الذى عرض مع الفيلم المصرى فى اليوم نفسه.. وهو فيلم أخرجه مايكل أندرسون ومثلت فيه ديبورا كير دور الزوجة الذى مثلته فاتن حمامة.. بينما لعب جارى كوبر دور الزوج الذى لعبه أحمد مظهر.. ولعب دور الشرير المبتز الممثل الألمانى الأصل

ايريك بورتمان ونظيره فى الفيلم المصرى صلاح منصور ..

الواقع أن كل ما يربط بين الفيلمين هو المصادفة البحتة التى جعلت استفان روستى - بحكم ثقافته الاوروبية بالطبع - يقتبس الفكرة من المصدر نفسه الذى قام عليه الفيلم الامريكى.. والغريب أنه رواية ألمانية بعنوان «القطار الأخير الى بابل».. ويؤكد كمال الشيخ أنه عندما عرضت عليه الفكرة، كان خالى الذهن تماما عن الفيلم الامريكى لزميله مايكل أندرسون.. بل ان الاعداد لفيلمه استغرق عامين لأسباب انتاجية ومتعلقة بكتابة السيناريو المأخوذ عن أصل ألمانى بحيث يناسب الواقع المصرى.. وهو أمر منطقى يتفق مع عرض الفيلمين فى القاهرة فى يوم واحد .. وربما كان هذا التوقيت نفسه هو ما أعطى هذه المصادفة كل أهميتها التى لفتت الأنظار فى حينها.. لأن واقعة اقتباس فيلم مصرى عن فيلم أجنبى تكاد تكون واقعة يومية مألوفة لا يمكن أن تدهش أحدا الى هذا الحد !

لكن الطريف الى أقصى حد هو ان تتكرر المصادفة نفسها التى تجمع بين **«لن اعترف»** المصرى و «الحافة العارية» الامريكى بعد ثلاثين سنة كاملة.. ففى يناير (*كانون الثانى*) ١٩٩١ عرض *التليفزيون المصرى الفيلمين* معا فى *يوم واحد ايضا*.. فبينما عرضت القناة الثانية الفيلم المصرى بعد ظهر أحد أيام السبت ضمن برامجها العادية.. كانت القناة الأولى تعرض الفيلم الامريكى فى سهرة اليوم نفسه فى برنامج «نادى السينما».. ولم يكن الأمر مقصودا بالطبع، لأنه لا شىء مقصودا فى الواقع فى كل برامج التليفزيون من الذين يختارون توقيت عرض هذا الفيلم أو ذاك.. ولم يكن غريبا أن يختار برنامج «نادى السينما» المخرج كمال الشيخ بالذات ليقدم الفيلم الامريكى ويعلق عليه.. فهذا كان مقصودا بالفعل لأن معدى البرنامج كانوا يعرفون أنه أخرج القصة نفسها فى فيلم مصرى فاختاروه ليقارن بين الفيلمين وليحكى عن مصادفة عرضهما فى يوم واحد من ثلاثين سنة.. ولكن ما لم يكن يعرفه الجميع - حتى كمال الشيخ نفسه - هو أن الفيلمين سيعاد عرضهما مرة أخرى فى يوم واحد، وكأن قدرا غريبا يربط بين فيلم مصرى وفيلم أمريكى مأخوذين معا عن قصة ألمانية واحدة.. والسبب بالطبع هو استفان روستى لمجرد أنه كان يعرف الألمانية فيما يبدو !

وتقودنا هذه المصادفات الغريبة الى المقارنة الفنية على الأقل بين **«لن اعترف»** كنموذج للحبكة البوليسية المثيرة عند كمال الشيخ.. والحبكة نفسها للقصة نفسها

فى فيلم امريكى.. وتسفر المقارنة بلا أدنى مبالغة عن أن قدرة كمال الشيخ لا تقل على أى مستوى عن منافسه.. بل تؤكد على أنه مخرج متمكن تكنيكيا الى أقصى حد فى هذا النوع الذى تخصص فيه من السينما .. وربما تفوق أيضا - بالنسبة لنا على الأقل - فى الطابع المصرى الذى أضافه الى حد كبير على قصة ألمانية.. حيث يأخذنا فى بداية خادعة الى ما يبدو سخرية لاذعة من الروتين الحكومى المألوف فى مصر الذى لا يزعج أحدا، على الرغم من أنه يعطل مصالح الناس العملية والحياتية، ولكنهم تعودوا عليه حتى أصبح نكتة متكررة..

ففى مشهد عبثى أقرب الى الكوميديا.. يناقش مسؤولو «مصلحة البريد» مشكلة سقوط حقيبة البريد من قطار ما واكتشافها بعد عدة أشهر.. والطبيعى أن تبدأ المصلحة فى ارسال الخطابات لأصحابها بعد كل هذه المدة، وبعد ما تعطلت مصالحهم التى قد تكون عاجلة.. ولكن المسألة كلها - لأن تأخر البريد أصبح عاديا جدا حتى من دون ضياعه فى حادث ما لأى قطار - تصبح مجرد موضوع صحافى طريف تكلف صحيفة «أخبار اليوم» عددا من محرريها باستقصائه مع هؤلاء الذين وصلت اليهم الخطابات متأخرة كل هذه المدة، والبحث عن الحكايات الطريفة أو المثيرة التى يمكن أن تكون نتجت عن ذلك .. فإذا بمعظم الحالات لم يحدث فيها شىء على الاطلاق !

القصة فى خطاب متأخر !

هذه البداية لفيلم لا يمكن أن تكون إلا مصرية .. حتى لو كانت خيوط القصة نفسها ألمانية أو امريكية بعد ذلك.. ولكن خطابا واحدا من الخطابات المتأخرة جدا يصبح موضوع فيلم **«لن اعترف»** بعد ذلك.. لأنه الخطاب الذى يقع مصادفة فى يد فاتن حمامة على الرغم من أنه كان معنونا لزوجها أحمد مظهر .. ولكن لأنه كان مسافرا حينذاك، فتحته من باب الفضول لتجد المفاجأة التى تنطلق منها الأحداث المتوترة بعد ذلك ..

فاتن حمامة فى «لن اعترف» هى فاتن فى كل الأفلام.. الزوجة المخلصة المثالية - آمال - التى تعيش حياة هانئة مع زوجها أحمد مظهر المهندس الشاب أحمد سيف الدين - الذى يدير مصنعا للنسيج.. وابنهما الصبى الجميل الذى أصبح الآن الممثل *الرجل وجدى العربى*.. ثم هناك أيضا شقيقها أحمد رمزى «فى دوره التقليدى» -

فتحى – الشاب الوسيم مفتول العضلات الذى لم نعرف له أى مهنة على الاطلاق فى هذا الفيلم من قريب أو بعيد.. ولكننا نراه على الرغم من ذلك يركب سيارة أنيقة نسمع أن ماركتها «رالى».. ويقيم فى شقة أنيقة أيضا فيها «البار المنزلى» التقليدى الذى يقف وراءه البطل عادة ويجرع كؤوس الويسكى، خصوصا عندما تكون معه صديقته – وهو اللفظ المهذب لصفة أخرى طبعا – وهى فى هذه الحالة شريفة ماهر التى كانت مطربة متوسطة حينذاك، وجربت السينما بضع مرات، أقلعت بعدها عن هذه العادة.. ونحن لا نعرف عنها شيئا أيضا فى المشاهد القليلة التى ظهرت فيها مع أحمد رمزى، سوى أنه قال لها مرة أنه سيمر عليها فى «الصالة»، فنفهم أنها راقصة أو مغنية أو شىء من هذا القبيل.. ونفهم بالتالى أن هذه الشقة هى ما كان يسمى يوما ما «بالجرسونيرة».. وهى المكان الخاص الذى يلتقى فيه الرجل بصديقته، وكانت «ديكورا مهما» وشبه ثابت فى معظم الأفلام المصرية، قبل أن تصبح هناك مشكلة أن يعثر الرجل أصلا على أى سقف ينام تحته هو نفسه .. !

وأسرد كل هذه التفاصيل عن أحمد رمزى شقيق فاتن حمامة التى يحبها جدا ويهتم بها وبزوجها وابنها.. لأنها ستصبح هى مفتاح اللغز كله الذى يتكشف فى منتصف الفيلم.. فالخطاب الذى يصل باسم زوجها متأخرا جدا عن موعده... يكشف للزوجة الفاضلة الهانئة عن سر خطير يكاد يقلب حياتها رأسا على عقب وينسف بيتها الصغير السعيد من أساسه.. فهو خطاب تهديد من شخص مجهول يكشف عن سر ارتكاب زوجها جريمة قتل صراف المصنع الذى يعمل مديرا فيه، من أجل سرقة محتويات الخزانة والتهديد بابلاغ البوليس أن لم يتقاسم معه المبلغ المسروق باعتباره شاهد عيان على الجريمة..

وعلى الرغم من أن الزوجة تذهلها الصدمة المفاجئة إلا أنها تتماسك حتى يعود زوجها من السفر سعيدا لاهيا لا تبدو عليه دلائل ارتكاب أية جريمة.. وهى موقنة فعلا من أنه لا يمكن أن يقدم على شىء كهذا.. ولكنها سرعان ما تتلقى مكالمة تليفونية من مرسل الخطاب المجهول يؤكد فيها تهديده مرة أخرى.. وهنا نعرف لأول مرة أنه صلاح منصور الذى تخصص فى أداء أدوار الشر والابتزاز ببراعة، وكان تكوينه الشكلى يساعده على ذلك.. ويحرص الفيلم على أن نراه يجرى هذه المكالمة التليفونية من «بار» لنتأكد أكثر من أنه رجل فاسد ومبتز.. وهو يعطى مهلة للزوجة لكى يدبر زوجها أموره، ويعطيه نصيبه من المبلغ المسروق بعد ما أرسل له خطابا

ولم يتلق أى رد.. من دون أن يعرف بالطبع بمسـألة تأخر الخطابات بعد حادثة القطار..

من الطبيعى أن تتأكد شكوك فاتن فى زوجها أحمد مظهر بعد اصرار صلاح منصور على الاتهام .. وتبدأ فى تقليب الأمر فى ذهنها فتتذكر فى «فلاش باك» واقعة سابقة حينما قال لها زوجها : أنه ضارب فى البورصة بألف جنيه وخسرها - وكان مبلغا كبيرا حينذاك - وتتذكر أيضا نص كلماته التى تقول : «لازم احصل على الالف جنيه بأى ثمن.. حتى لو سرقت أو قتلت».. ثم اذا به يعود بعد يومين متهللا لأنه كسب فى البورصة مرة أخرى وأصبح ثريا.. فهل كان هذا غطاء لارتكابه جريمة القتل وسرقة خزينة المصنع ؟

يلعب الفيلم على عنصر الشك هذا باتقان، والزوجة لا تقوى على مواجهة زوجها بخطاب التهديد.. ثم تتمالك نفسها أخيرا وتواجهه به، فينكر انكارا تاما، ولكنها لا تصدقه وتتحول حياتهما الى جحيم تمزقه كوابيس الليل..

ويستدعى الزوج للشهادة فى المحكمة على الجريمة .. فيدلى بما رآه من وجهة نظره.. فلقد سمع بالجريمة فعلا ورأى سيارة تنطلق من المصنع هاربة لم يستطع اللحاق بها.. وعندما عاد الى الصراف القتيل قال له وهو يلفظ أنفاسه: أن السعدنى أحد عمال المصنع هو قاتله .. ولكن السعدنى هذا يصرخ وهو فى قفص الاتهام بأنه برىء..

وهنا تتأكد شبهاتنا نحن أيضا فى أن أحمد مظهر هو القاتل فعلا، ولكنه يلصق التهمة بالسعدنى لكى يفلت هو من جريمته.. خصوصا عندما يتسلل صلاح منصور الى فاتن حمامة ويحكى لها فى «فلاش باك» آخر أنه - وكان أحد عمال المصنع - عندما وصل الى الصراف القتيل وهو يلفظ أنفاسه كان قد رأى عن بعد زوجها وهو يقتله.. فتتأكد شكوك الزوجة وتحاول انقاذ زوجها وسعادتها الزوجية كلها بتدبير مبلغ العشرة آلاف جنيه الذى يطلبه صلاح منصور ثمنا لسكوته.. وهنا لا تجد من تلجأ اليه فى محنتها هذه سوى أخيها أحمد رمزى، الذى يطمئنها الى أن تترك له هو هذا الموضوع لتسويته..

الكشف عن السر مبكرا ..

وبدءا من هذه اللحظة تتصاعد الأحداث أكثر نحو التوتر والاثارة المتواصلة التى

يجيدها كمال الشيخ ويسيطر باحكام على ايقاعها اللاهث.. فالشاب العابث أحمد رمزى تدفعه شهامته الى نجدة أخته التى يحبها وهو يراها فى هذه المحنة.. فيذهب الى الشرير المبتز صلاح منصور فى حجرته الحقيرة فوق سطح أحد البيوت.. ويفاوضه فى البداية وباللين عن ارجاء دفع المبلغ المطلوب لحين تأمينه.. ولكنه يتشدد كعادة الانذال من هذا النوع طبعا.. خصوصا وهو يملك الدليل الدامغ على شخصية القاتل.. وهو رقم سيارته التى هرب بها من المصنع بعد ارتكاب الجريمة.. وهنا تكتمل الاثارة الحرفية عند كمال الشيخ بمجرد حركة كاميرا بسيطة .. أحمد رمزى ينزل محبطا من حجرة صلاح منصور الى الشارع.. يركب سيارته.. تهبط الكاميرا الى رقم السيارة فى الخلف فنجده الرقم نفسه الذى ذكره صلاح منصور لتوه وهدد بابلاغه للبوليس.. فندرك من دون أى سفسطة وبمجرد تصرف سينمائى عابر، أن أحمد رمزى هو القاتل..

بهذا يكشف كمال الشيخ عن السر فى منتصف الفيلم بينما يحتفظ به الفيلم الامريكى الى النهاية.. ولكن المهمة فى الفيلم المصرى تصبح أصعب على عكس ما قد يتصور البعض .. لأنك فى بناء الفيلم البوليسى بالذات تظل مشوقا لمتابعة الأحداث الى أن تعرف الفاعل من خلال لغز بعد لغز.. ولكنك لو كشفت عنه فى منتصف الفيلم قد تكون قد كشفت فى الواقع عن كل أوراقك.. أو عن الورقة المهمة على الأقل.. فكيف ستحتفظ بجمهورك فيما تبقى من الفيلم بعد ذلك ؟

ولكن كمال الشيخ يبرع فى ربطنا بالاحداث حتى بعد ما يكشف عن السر الأساسى فى الحبكة البوليسية.. وهو : من القاتل ؟ حين يدفع بمزيد من التوتر من حدث الى حدث وبشكل منطقى ليس مفتعلا .. فنحن نكشف شيئا فشيئا عن المعدن الطيب لأحمد رمزى.. فهو لم يندفع الى جريمة قتل الصراف الا مضطرا، بعد ما هدده بكشف سرقته للخزينة التى حرضته عليها عشيقته المنحرفة لكى ينفق عليها.. ولأنه كما يعترف لأخته فى نهاية الفيلم كان مجرد شاب طيب ولكنه فقير أراد أن يحقق الثراء مرة واحد.. ومن خلال تردده على المصنع الذى يديره زوج شقيقته أحمد مظهر دبر السرقة التى شجعته عليها وشاركته فى تنفيذها شريفة ماهر، والتى انتهت من دون أن يقصد الى القتل.. ولكن الصاق التهمة بزوج الشقيقة التى تهددت حياتها كلها بالدمار – وقد رأينا كيف كانت علاقته بها وبابنها وثيقة – أيقظ ضميره ودفعه لحل الاشكال مع صلاح منصور الذى يرفض قبول جزء من الاتاوة موقتا ..

قد تكون المبالغة غير المنطقية هى قتل أحمد رمزى لصلاح منصور أيضا بعد مشاجرة خاطفة ثم تصعيدها وتضخيمها بسرعة، بحيث تنتهى بموت صلاح منصور بعد هروب أحمد رمزى ويمجرد وصول فاتن حمامة فى اللحظة نفسها وهى تحمل له صندوق مصاغها ثمنا لسكوته عن زوجها.. ليلعب الفيلم بعد ذلك على اتهام الزوج بالطبع بالجريمة الجديدة.. وهكذا تتعقبه خطوط الفيلم أكثر.. لأن أهم خصائص هذا النوع من الأفلام البوليسية أو الغامضة أو القائمة على تحقيق جريمة ما.. هو اضفاء المزيد من التشابك والغموض وتوزيع الشبهات على أكبر عدد من الشخصيات لتزداد حيرة المشاهد بينها.. وليدخل الفيلم نفسه مع هذا المشاهد مباراة ذكاء متواصلة، وهى التى تبقى التوتر والتشويق حتى المشهد الأخير..

ان فاتن حمامة ترفض الكلام حتى تنفى تهمة قتل صلاح منصور عن نفسها.. لأنها تتصور بالطبع أن زوجها هو الذى قتله وهى تريد أن تتستر عليه.. وعندما تمرض ويودعونها مستشفى السجن يستيقظ ضمير شقيقها أحمد رمزى.. فيذهب اليها فى المستشفى ليودعها وقد قرر شيئا.. أنه يحكى لها قصة شاب طائش ولكنه طيب القلب.. دفعته أهواؤه الى الجريمة بهدف الثراء وتحقيق ما يحلم به.. ولكنه ليس شريرا ولا سيئا الى هذا الحد.. ولذلك قرر أن يعترف .. وفى هذا المشهد العاطفى القوى بين أخ وأخته.. لا يصرح أحمد رمزى لفاتن حمامة بأنه يقصد نفسه.. ولكنها تفهم، وتبكى من أجله وهو ذاهب لازاحة السر الثقيل عن صدره لكى يبرىء أخته والجميع.. وهنا عندما ينزاح السر فى النهاية يكون الفيلم البوليسى قد حقق أغراضه.. القلق والتوتر والاثارة طوال الوقت.. ثم راحة التقاط الأنفاس فى النهاية لأن المجرم أخذ عقابه.. ولأنه ليس نحن .

- مجلة « فن » - السنة ٣ - العدد ٦٠ - ١٩٩١/٢/٢٥.

« شمشون ولبلب »
كوميديا بلهاء بخلفية سياسية !

على الرغم من أنه لم يلمع كثيرا بين الأسماء المهمة – أو التى يعتبرونها كذلك – بين ممثلى السينما الكبار.. إلا أن سراج منير كان موجودا دائما وبقوة من خلال طابعه الخاص والمميز فى الأداء الرصين، وربما الأهم من ذلك من خلال تكوينه الجسمانى الفارع والمهيب الذى فرض عليه، فيما اعتقد ، شخصية خاصة للرجل الضخم أو الكبير أو المهم، وهى الشخصية التى لعبها فى معظم أفلامه، وفيها يميل غالبا الى الحزم والشدة والتصلب، لأن هذا هو التصور الشكلى الساذج للرجل الضخم جسديا.. بينما نعرف من الواقع الحى أن مثل هذه الشخصيات غالبا ما تكون على العكس، مليئة بالمشاعر الانسانية الرقيقة، وربما السلوك الطفولى أحيانا.. بل وحتى السلوك الكوميدى الذى يؤكده التناقض بين الكيان الضخم للرجل وعفويته فى التصرف المضحك أو فى التفكير الساذج. كما كانت الحال مثلا مع حسن فايق..

ولكن سراج منير كان نموذجا مميزا مختلفا بالتأكيد عن حسن فايق فى مجال الكوميديا.. بل وعن التكوينات الضخمة الأخرى فى مجال الشر مثل رياض القصبجى مثلا.. فكان أكثر قدرة على التنوع فى أداء كل الشخصيات الانسانية، ولكن مع هذا الانحياز الواضح من المخرجين لأن يضيفوا اليه لمسة تصلب أو تشدد كنا نحس أنه يمثلها .. بينما يكون على طبيعته وبلا تكلف فى الأداء الكوميدى.. ربما لأنه بدأ ممثل مسرح أولا، وفى فرقة الريحانى بالذات لبعض الوقت.. ولكن المقومات الجسدية للممثل تفرض نفسها عليه بالتأكيد، فلا يستطيع منها فكاكا.. والتكوين الضخم لسراج منير جعلهم يختارونه لادوار الأبطال أو العمالقة مثل عنترة بن شداد

فى «**عنتر وعبلة**» أمام كوكا والذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٤٥.. ثم اختاره عز الدين ذو الفقار لدور «**أبو زيد الهلالى**» فى فيلم يحمل الاسم نفسه عام ١٩٤٧ أمام فاتن حمامة، ثم لم يجد كامل التلمسانى بأسا من أن يجعله «شمشون الجبار» أيضا أمام الراقصة هاجر حمدى – فى دور دليلة طبعا – عام ١٩٤٨.. أما نجاح فيلم «**عنتر وعبلة**» فقد أغرى صلاح أبو سيف ، فى بداية عمله كمخرج يجرب عدة أساليب، بأن يعيد تقديم سراج منير وكوكا فى «مغامرات عنتر وعبلة» فى العام نفسه..

توم وجيرى .. أو سراج منير وشكوكو

وارتباط سراج منير بأدوار البطل أو المقاتل العملاق المتين البنية أغرى المخرج المجرى الأصل سيف الدين شوكت بالسخرية من فكرة «البطل» بهذا المفهوم الشكلى أو الجسمانى.. فهو فى فيلم «**شمشون ولبلب**» الذى أخرجه عام ١٩٥٢ أراد أن يعكس هذه الفكرة بشكل ما .. فاذا كان سراج منير هو شمشون العملاق ضخم الجثة، فانه يضع فى مواجهته شكوكو أو «لبلب» الذى لا يتميز بأية قوة جسمانية، ولكنه يستطيع بمجرد استخدام العقل والحيلة والشجاعة أن يهزمه ويسخر منه ويجعله أضحوكة الجميع.. وهى فكرة أفلام الصور المتحركة «توم وجيرى» أى القط الضخم الذى يتمكن منه دائما الفأر الصغير الحجم بواسطة دهائه، وأن كنت لا أظن أن هذه الفكرة كانت فى ذهن سيف الدين شوكت وهو يصنع فيلمه «شمشون ولبلب» بقدر ما كان يريد أن يصنع فقط كوميديا سينمائية عن التناقض الشكلى أو الجسمانى بين سراج منير وشكوكو.. وكيف أن الصغير يمكن أن يهزم الضخم !

وفى الحارة التقليدية فى الحى الشعبى القاهرى، يدور الصراع بين شمشون ولبلب على مستويين.. فالاثنان يتنافسان أولا على حب «لوزة» وهى حسناء الحارة التقليدية أيضا التى تدور حولها المعارك عادة بين البطل والشرير.. وهى فى هذا الفيلم المطربة حورية حسن، التى كانت لها بعض المحاولات السينمائية عندما كان الغناء جواز المرور المضمون الى التمثيل.. ثم هى ابنة عبد الوارث عسر صانع الأحذية الجشع ومحرك الشر فى هذا الفيلم .. فهو بعد ما اتفق مع «لبلب» أو شكوكو صاحب المطعم الشعبى على تزويجه من ابنته مقابل دفع جنيه كل شهر كمقدم للصداق.. يعود فيرضخ لاغراءات سراج منير صاحب المطعم الآخر المنافس

ولكن الأكثر ثراء.. وبينما الأب الجشع يريد المتاجرة فى ابنته الحسناء ويزايد على من يدفع أكثر.. نجد الفتاة نفسها، تحب شكوكو ابن البلد المفلس ولكن «الجدع» والشهم الخفيف الدم.. وهى الشخصية التى كان شكوكو يقدمها لجمهور السينما عن الحرفيين وأبناء البلد فى تلك الأيام، فكانوا يجدون أنفسهم فيه كبطل شعبى يبرع فى الوقت نفسه فى نوع من أنواع الغناء «البلدى» الساخن اللاذع الذى تخصص فيه، وكان يثير الآهات فى صالة السينما وهو يسخر من كل شىء..

هذه المنافسة فى الحب بين شمشون ولبلب.. أدت الى منافسة أخرى على جذب الزبائن لمطعم كل منهما.. فسراج منير الذى يريد أن يسحق شكوكو فى الحب والعمل معا.. يضاعف من كمية الأكل التى يقدمها لزبائنه.. فينصح عبد الفتاح القصرى صديقه شكوكو بأن يبيع أرخص .. ويعبر سيف الدين شوكت عن هذه المنافسة تعبيرا سينمائيا طريفا، حين يجعل الزبائن يهرولون من هذا المطعم الى ذاك بتسريع السرعة.. فلا تكاد الأطباق توضع أمامهم حتى يفرغوا من التهامها بشراهة.. والفيلم فى معظمه قائم على الحركة والايقاع السريع وبأسلوب متقدم نسبيا عن كثير من مخرجي تلك الفترة ..

تنتهى المنافسة بين مطعم شمشون الجبار – المفترى فعلا – والذى هو سراج منير القوى والعدواني، ومطعم «لبلب» الذى هو شكوكو الطيب العاجز عن المقاومة، بأن يحطم شمشون مطعم لبلب ويطرده من الحى كله.. وبينما يفكر لبلب فى الاستسلام فعلا وفى أن يترك حبه وعمله وكل شىء، ينصحه أصدقاؤه وجيرانه بالبقاء والمقاومة.. وتغنى له حبيبته لوزة : «يامعزلين من حينا.. يخونكو عيشنا وملحنا » ؟

وهنا يصبح من العار طبعا أن يهرب لبلب من المعركة ويخذل حبيبته وأصدقاءه خصوصا اذا كان على رأسهم عبد الفتاح القصرى.. فيقرر البقاء فعلا والتصدى لشمشون أيا كان جبروته.. وفى مناقشة استفزازية حامية بينهما، لا ندرى كيف يتطور الأمر الى حد الرهان على أن لبلب الصعلوك سوف يصفع شمشون الجبار المفترى سبع صفعات خلال سبعة أيام فقط .. أى بمعدل صفعة كل يوم ..

ومن هذه الفكرة الغريبة، التى لا ندرى كيف يمكن أن تطرأ على بال كاتب سيناريو، تنطلق أحداث الفيلم كله بعد ذلك.. فالرهان كان أمام أهل الحى كلهم.. وهو يبدو رهانا مستحيلا حتى أن سراج منير يستخف بالأمر كله ويتعهد أمام

الجميع بأنه لو نجح شكوكو فى هذا الوهم الخرافى الذى يتشدق به – وهو أن يصفعه سبع صفعات فى سبعة أيام – فسوف يتنازل له عن المطعم أو الكازينو الذى يملكه .. بل وعن «لوزة» التى ينافسه على الزواج منها أيضا ..

الجماهير للزفة

الفكرة تعكس سذاجة أفلام تلك الأيام.. ولكنها تعكس فى الوقت نفسه طيبة وبراءة هؤلاء الناس، وقدرتهم على صياغة الضحكات من أكثر الأشياء بساطة، وفى عصر كان يبدو خاليا من المتاعب الحقيقية ووجع الدماغ، بالنسبة للسينما العربية فى مصر على الأقل .. لأنه فى عام انتاج هذا الفيلم كان هناك من المتاعب والمشاكل المتراكمة على صدر المجتمع المصرى ما أدى الى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ نفسها.. ولكن لا شمشون ولا لبلب كانت لهما علاقة بأى شىء سوى صراعهما على الزواج من حورية حسن !

أحداث الفيلم كلها تتحول الى هذا السباق الرهيب بين شمشون الضخم القادر الذى يحاول أن يحمى كرامته فى الحى، بل ومصالحه كلها.. ولبلب الضعيف الاعزل من أى سلاح، الذى تعهد فى لحظة طيش بأن يمرغ هيبة خصمه فى التراب، وهو ما يبدو مستحيلا بأى منطق.. ولكن الغريب أن شكوكو ينجح فعلا فى أن يحقق ما تعهد به، وعلى الرغم من كل احتياطيات سراج منير لمنع الكارثة التى تتفاقم يوما بعد يوم.. ويتحقق عنصر الاثارة والتشويق من متابعة المشاهد للوسيلة التى تتم بها الصفعة كل يوم.. والحيلة التى يلجأ اليها شكوكو لصفع سراج منير حتى لو لجأ للاحتماء فى قسم البوليس.. ويزداد التوتر بتوالى الأيام واقتراب المهلة من نهايتها ونحن نتابع : هل سينجح لبلب فعلا فى اتمام الرهان فى موعده والفوز بقلب «لوزة» وممتلكات شمشون؟.. وكما فى أساطير ديفيد وجوليات وتوم وجيرى فنحن نتعاطف مع الضعيف أو الصغير.. وهو هنا شكوكو طبعا.. بل أننا نحس بمتعة فائقة كلما هبطت كفه بالصفعة المدوية على وجه سراج منير.. ومعنا أهل الحى كله الذين يقدمهم الفيلم بشكل ظريف جدا.. فمنذ أن بدأت هذه الحكاية ولا حديث لهم إلا هذا الرهان المستحيل التى يتعاطفون فيه تماما مع شكوكو.. وبعد كل صفعة وبشكل منضبط ومنتظم تمام.. يجعلهم المخرج سيف الدين شوكت يخرجون فى «زفة» تعزف فيها «فرقة حسب الله» التقليدية ألحانها المرحة، بينما يتقدمها رجال الحارة بثيابهم

التقليدية أيضا.. الجلباب و«اللاسة» والعصا التى يطوحون بها فى الهواء.. وهو مشهد متكرر فى السينما العربية فى مصر كلها. اعترف بأنه كان يصيبنى بالدهشة دائما من خلال سؤالين محيرين : فكيف كان أهل الحارة المصرية فى أى فيلم وكأنهم جميعا من المتعطلين الذين لا يشغلهم شىء اطلاقا سوى متابعة قصة البطل مع البطلة لكى يرقصوا هذه الرقصة نفسها فى أى زفة، أو يتعاركون بالكراسى التى يضربونها فى «الكلوبات» أحيانا، أو يتطوحون طربا وانتشاء حول راقصة أو مغنية ؟.. والسؤال الثانى هو : لماذا يبدون جميعا بملابسهم وأشكالهم الغريبة كأنهم تجار مخدرات .. أو فى أحسن الحالات مدمنوها ؟ ..

ولكن بغض النظر عن هذه الأسئلة.. فان أهالى الحارة فى فيلم «**شمشون ولبلب**» لم يكن لهم عمل طوال الفيلم سوى الفرجة من بعيد على صراع الرجلين.. ثم التعقيب على الأحداث .. ثم الرقص بالعصى فى «زفة حسب الله» بعد نجاح لبلب فى كل صفعة .. ولكن واحدا منهم لم يحاول أبدا التصدى لجبروت شمشون نفسه أو حتى مساعدة لبلب المسكين فى ذلك.. بل أنهم تركوا له وحده هذه المهمة واكتفوا بالمراقبة من بعد، ومن دون تدخل بأى سبيل سوى التهليل والفرح الشديد.. وأعتقد أن هذا شىء حقيقى تماما يفسر أشياء أكبر بكثير حتى على المستوى التاريخى أو السياسى.. فلقد كان هناك بالتأكيد «شمشون» ما دائما .. ولكن حتى لو تصادف أن تصدى له أى «لبلب» فى لحظة حماقة.. فان الجميع يشاهدون من بعيد.. فاذا ما تصادف أيضا أن فاز «لبلب» هذا .. فان هؤلاء جميعهم يسيرون فى الزفة على موسيقى حسب الله !

انتصار الدهاء على القوة !

ولا يكون مهما بعد ذلك كيف تمكن شكوكو من ضرب سراج منير.. فهناك حيلة جديدة كل يوم تؤكد أن الدهاء يغلب القوة الغاشمة.. فأول يوم تنكر شكوكو فى زى «اراجوز» ، وصفع خصمه ولاذ بالفرار.. وفى اليوم التالى تنكر مع صديقه الطبيب عبد الفتاح القصرى فى زى طبيب الأسنان اليونانى «كوفتاراكوس» – والاسم مقتبس من «الكفتة» كما هو واضح – الذى يعالج أسنان سراج منير ويصفعه، وفى اليوم الثالث يتقدم الاثنان الى مباراة رفع أثقال تتم فيها الصفعة.. بل أننا نكتشف فجأة أن سراج منير متزوج من راقصة اسمها انيسة من دون أن يخبرنا أحد بذلك

حتى تلك اللحظة، ويتمكن شكوكو من التنكر فى ملابس أنيسة هذه ليصفع زوجها الصفعة الرابعة.. فاذا بسراج منير يطلق زوجته أنيسة الحقيقية، مع أن السيدة لا ذنب لها.. ولذلك فهى تتحد مع حورية حسن ضده لتحميها من الزواج المفروض عليها بحكم جشع أبيها.. ثم يتذكر سيف الدين شوكت فجأة «ضمير الحارة».. وهو متسول عجوز يظهر بعد الصفعة الرابعة ليؤكد أمام الكاميرا : «الناصر هو الله.. والغالب هو الله.. ولا ينغلب من اتكل على الله»!.. وهو استغلال للمعنى الدينى لم يكن ممكنا اغفاله فى صراع يقف فيه الله الى جانب الضعيف فى وجه أعتى القوى..

ولا يملك سراج منير بالطبع إلا أن يلجأ للتحايل غير الشريف لكى يحمى نفسه من الصفعة الخامسة.. فهو يكلف ثلاثة بلطجية أشداء مأجورين بخطف شكوكو، وحبسه فى حظيرة حيوانات حتى ينتهى اليوم الخامس فيخسر الرهان.. فصانعو الأفلام فى تلك الأيام لم يكن يحكمهم منطق محدد ومفهوم غير اشباع المشاهد بكل ما يمكن أن يرضيه.. فان الفيلم وهو يكاد يقترب من نهايته يتذكر فجأة أيضا - وهى المرة الثالثة - ان شكوكو هو مطرب أو مونولوجيست شعبى ذائع الصيت.. ولا يصح بالتالى أن يمضى فيلم من بطولته هكذا من دون أن يغنى .. ولكن الغريب أن يختاروا له موقف حبسه فى حظيرة الحيوانات بالذات لكى يغنى فيه.. تاركين كل فرص الغناء السابقة بما فيها حبه لحورية حسن مثلا.. ولكننا نسمعه فجأة يغنى شاكيا همه للحيوانات بهذه الكلمات الغريبة :

«خليكو شاهدين يابهايم..
على غدر البنى ادمين..
اخلاصكم انتم دايم..
انما دوكهم خاينين » !

فالمرارة وصلت بشكوكو الى حد تفضيل أخلاقيات الحيوانات على الادميين.. ولكن أغرب ما فى الأمر، أنه بعد أن ينتهى اليوم ويطلق خاطفوه سراحه من دون أن يتمكن من تنفيذ الصفعة الخامسة.. يفاجىء أصدقاءه فى الحارة بأنه قد نفذها فعلا وفى موعدها.. ثم يبدأ فى حكايتها لهم ، فتكون هى الصفعة الوحيدة التى نراها فى «فلاش باك»، وهو نوع من التنويع الطريف فى بناء السيناريو.. ثم تصل هذه الطرافة الى قمتها حين يعجز سراج منير عن مقاومة هذا الصعلوك الضعيف الذى يتمكن منه فى كل مرة.. فيقترح عليه عبد الوارث عسر - شرير الفيلم - أن يحتمى

بآخر مكان يمكن أن يصل اليه شكوكو : السجن ..

وفى مشهد ظريف يتحايل سراج منير لارتكاب أى جريمة تؤدى به الى السجن حتى ينتهى اليوم السادس بعيدا عن شكوكو.. وفى الطريق يسرق محفظة رجل عابر ويطلب منه أن يستدعى البوليس ليذهب به الى القسم.. ولكن الرجل يعترف بأنه هو شخصيا لص وسرق هذه المحفظة من رجل ثالث، ثم يفر هاربا.. فلا يجد سراج منير بدا من الذهاب بنفسه الى البوليس للاعتراف بقتل زوجته - كذبا طبعا - حيث يضعونه فى الحجز، ولكن شكوكو يصل اليه أيضا بحيلة ما ويصفعه وكأنه قدر لا فكاك منه ..

الخلفية السياسية

قبل الصفعة السابعة والأخيرة يتعرض الفيلم أيضا للأحداث السياسية التى كانت تجرى فى مصر حينذاك، وكعادة الأفلام المصرية فى القفز على «العناوين» التى تهم الناس.. فقبل قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ كانت حكومة الوفد برئاسة النحاس باشا قد ألغت معاهدة ١٩٣٦ وبدأت الضغط على انجلترا من أجل اجلاء قوات احتلالها من منطقة قنال السويس.. وهنا يتحول الصراع بين شمشون ولبلب الى ما يشبه ذلك.. فنحن نرى عبد الوارث عسر يعرض «الهدنة والمفاوضات» بين الخصمين بهدف عقد اتفاقية أو معاهدة لوقف معركة الصفعات المستمرة .. ودفع خمسين جنيها «كتعويضات» من شمشون الى لبلب.. وهى التعبيرات السياسية نفسها التى كانت متداولة فى عناوين الصحف حينذاك.. وتتردد عبارات «الكنال» - أى قناة السويس - و«الارصدة».. و«التوقيع بالأحرف الأولى» فى المحاولات التى تجرى لانهاء الخلاف بين سراج منير وشكوكو الذى يشترط لكى يمتنع عن الصفعة السابعة والأخيرة أن يسلم خصمه بالهزيمة ويترك الحى كله.. ويهتف قائلا بلغة التظاهرات قبل ثورة يوليو ضد الاحتلال الانجليزى: «لا مفاوضة إلا بعد العزال» أى «الجلاء».. و«إما الجلاء وإما القلم السبعاء».. ولكن تفشل كل هذه المفاوضات ويصبح لا مفر من هذا «القلم السبعاء».. الذى تصل جرأة سيف الدين شوكت السينمائية أن يجعله يتم فى طائرة لجأ اليها سراج منير لكى يختفى فى السماء من شكوكو، فاذا به - ولا ندرى كيف طبعا - هو الذى يقود الطائرة.. أى شكوكو.. ولكى يتمكن طبعا من الصفعة السابعة ! . أما كيف تنكر فى زى الطيار.. وكيف قاد الطائرة وقام بكل

هذه الحركات البهلوانية.. فلأن المخرج سيف الدين شوكت وضع أمامه كتاب : «كيف تهبط بالطائرة».. وشكوكو قرأ الكتاب.. وهبط بالطائرة فعلا .. بعد ما نفذ تهديده لسراج منير وكسب الرهان وهزم بعقله وشجاعته العملاق الاحمق ليؤكد مقولة الفيلم «ان القوة مش فى الجسم».. وهو الآن يستحق الفوز «بلوزة» والزواج منها والعيش فى تبات ونبات.. والشىء المؤكد أن أهل الحارة الذين يشبهون جميعا تجار المخدرات سيخرجون ليرقصوا بالعصى أمام «مزيكة حسب الله» كما يفعلون دائما.. فهذا هو كل دورهم فى الأفلام !

- مجلة « فن » - السنة ٣ - العدد ٦١ - ١٩٩١/٤/٨.

النموذج الأول للواقعية فى السينما العربية
« العزيمـــة »
مغامرة الخروج من قصر الباشا !

« **العزيمة** » فيلم سينمائى عرض قبل نصف قرن ، لكنه لم يزل حيا، فهو من جهة نموذج للسينما الواقعية، وهو الفيلم الأول الذى نزل من القصور الى الحوارى والأزقة، وأخيرا إنه تاريخ لواقع اجتماعى وسياسى وعاطفى واقتصادى كان سائدا فى حينه.

كنا ومازلنا نتحدث كثيرا عن فيلم «العزيمة» باعتباره أول فيلم مصرى واقعى.. والسنوات تمر ونحن لا ندرك أنه قد مرت خمسون سنة كاملة – أى نصف قرن – بل وأكثر، على هذا الفيلم الذى صنع عام ١٩٣٩ وما زال تحفة كلاسيكية جميلة قابلة للمشاهدة اليوم وغدا وبعد غد، لفرط ما هو بسيط وصادق وفيه لمسة ما من البراءة.. بل ويمكن القول أيضا.. من البكارة، التى تجعل الأفلام تعيش حتى بعد ما يموت البشر.. ومع ذلك فعلى المستوى الفنى والموضوعى كانت قيمة «العزيمة» فى حينه، وربما الآن أيضا، أنه كان منذ أن بدأت أفلامنا عام ١٩٢٧ بفيلم «**ليلى**» الشهير .. أول خروج جرىء على تقاليد سينما الصالونات والقصور وأحلام بنت الباشا الوهمية – وإن لم يتخلص تماما وكما سوف نرى من التأثر بنفوذ الباشوات – ليقدم حارة مصرية حقيقية .

الحب فى بير السلم ..

ويبدأ «العزيمة» بالاستعراض العبقرى للحارة مع مولد الصباح ذات يوم لا يختلف عن أى يوم آخر .. فبحركة كاميرا واحدة من اليمين الى اليسار، نمر على

كل مفردات الديكور، لا لنتعرف على ملامح الدكاكين والبيوت فقط ، وانما على تركيب الشخصيات ومشاكلها وعلاقاتها بأكثر الأساليب تركيزا ..

الأسطى حنفى الحلاق هو والد محمد أفندى الذى حصل على الشهادة المتوسطة التى تجعله «افندى».. والشهادة واللقب فى تلك الأيام كانت حدثا مهما فى حارة كهذه.. والمعلم عاشور صاحب الفرن البلدى الذى لا يتوقف عن السكر، هو والد فاطمة ، فتاة الحارة الحسناء التى تحب محمد افندى وتحلم بالزواج منه، بينما المعلم (العتر) الجزار الفظ هو «العزول» الذى يطمع فيها، ملوحا بفلوسه الجاهزة، ومحمد افندى هذا قد يكون متعلما حقا، ويحمل شهادة، ولكن من أين يفتح بيتا، وهو نفسه ما زال يبحث عن وظيفة.. وفى دورة ازمة اقتصادية تمسك بزمام الناس ليس فى مصر وحدها بل وفى العالم كله، هى التى مهدت بالفعل لقيام الحرب العالمية الثانية فى السنة نفسها لانتاج «العزيمة» ١٩٣٩..

وازمة محمد حنفى – حسين صدقى – فى العثور على وظيفة ما، بعد حصوله على شهادة ليستطيع أن يبدأ حياته ويتزوج من فاطمة، هى أزمة ملايين الشبان فى تلك الفترة، وهى محور الفيلم كله فى الوقت نفسه.. ولكن فى مواجهة محمد حنفى هناك أبناء الأثرياء الذين لا يعانون من أى مشكلة. ومنهم عدلى – أنور وجدى – صديق محمد وزميل دراسته.. ابن الباشا الذى يقضى سهراته يلعب الورق فى المنتديات الفخمة مع أصدقائه الآخرين أبناء الأثرياء، وسوف نكتشف بينهم عبد السلام النابلسى فى أحد أدواره المبكرة كمجرد كومبارس..

وكمال سليم يرسم التناقض الحاد بين محمد ابن الحارة، وعدلى ابن الطبقة الارستقراطية ليقصد به تناقضا أوسع وأعمق بين طبقتين كاملتين، وعالمين مختلفين تماما من حيث نوعية المشاكل وأساليب الحياة .. ولذلك فان محمد حنفى عندما يقترح بحسن نية على صديقه عدلى ابن الباشا فكرة افتتاح مكتب اعمال وتصدير، يساهم فيه محمد بخبرته وعدلى برأس ماله.. فانه لا يلقى منه أى اهتمام..

هذه هى الخلفية المادية القاسية لقصة حب جميلة وبريئة بين محمد وفاطمة، تصبح ساذجة جدا وغير منطقية فى مثل هذه الظروف .. لأنها لابد من أن تنهزم ..

فى الجو الشعبى الروحانى الجميل لليالى شهر رمضان، والأطفال يمرحون بالفوانيس فى الشوارع بنداء «وحوى ياوحوى» الذى لا يعرف أحد معناه!. يختلس محمد أفندى الفرصة لحظات يجلسها على سلم البيت مع فاطمة ، وأقصى ما يمكن

اختطافه منها فى تلك الأيام، قبلة على الخد تحاول أن تمنعها فاطمة، وهى تريدها بالطبع، فتقول فى هلع مصطنع : حد يشوفنا ياسى محمد؟ ولكن الشاب الملهوف يناضل باستماتة : استنى بس .. مافيش حد.. مالك خوافة كده؟ ثم ينتزع القبلة عنوة فتتملص فاطمة قائلة : لا .. لا .. يامصيبتى .. أنت اتجننت ؟ .. ازاى تعمل كده ؟

هذا المشهد الكلاسيكى للحب «تحت السلم» هو مشهد مصرى مائة فى المائة، مر بصبانا أو مراهقتنا جميعا يوما ما، ويظل حتى الآن ومنذ ١٩٣٩ من أصدق مشاهد الحب فى السينما المصرية وأكثرها عنوبة ..

الحب فوق السطوح ..

ولكن الحياة ليست كلها حبا بالطبع. فسرعان ما تجيء الكوارث..

لأن الأجانب كانوا يسيطرون على الاقتصاد المصرى حينذاك، وفى ظل الازمة الخانقة يفلس الكثيرون أو يعجزون عن الوفاء بديونهم.. والخواجة يعقوب يحجز على دكان الحلاقة الفقيرللاسطى حنفى والد محمد ، ويعين حارسا عليه ..

بينما يشمت المعلم العتر الجزار الثرى، الذى ينافس محمد الشاب المتعلم، فى حب فاطمة، فيقول ساخرا : أهم حجزوا على دكان الاسطى حنفى .. ونفعته قوى الشهادة بتاعة ابنه ؟

يذهب محمد الى قصر صديقه عدلى - أنور وجدى - ابن الباشا، ليخبره بأنه انتهى من اعداد مشروع مكتب التصدير المشترك بينهما، ويطلب منه أن يذهب الى البنك لدفع الضمانات المطلوبة لاستيراد أخشاب من السويد.. ولكن فى مشهد تقليدى تكرر بعد ذلك كثيرا فى أفلامنا.. يتهرب منه عدلى الشاب العابث، ويسخر أصدقاؤه الارستقراطيون - ومنهم النابلسى - من هذا الشاب الفقير القادم من الحارة ليزعجهم بمشاريعه، وينصحونه بأن يفتح «محل جزمجى أو صالون حلاقة أحسن».. فيلقى عليهم محمد موعظة - بطريقة حسين صدقى طبعا - عن قيمة العمل واحترام الناس.. بينما يعتذر أنور وجدى بأنه أنفق فلوسه فى الكاباريه، وعلى رحلة صيد و«بنت فرنساوية».. فيلكمه حسين صدقى اللكمة الشهيرة، وكأنه ينتقم من تلك الطبقة كلها.. يترك قصر الباشا غاضبا..

الجانب الشعبى الفكه فى هذه الظروف الصعبة، هو أن مارى منيب هى أم فاطمة

رشدى وزوجة حسن كامل الممثل الضئيل الحجم الذى يخفى الخمر فى «قلة الماء».. والمعلم العتر الجزار ينتهز فرصة أزمة دكان الاسطى حنفى الحلاق والد محمد افندى، فيعرض عليه أن يساعده ماديا فى فك الحجز على الدكان.. ثم يذهب مباشرة الى مارى منيب ليغريها بأنه هو الزوج المناسب لابنتها، بدلا من هذا الافندى المتعلم ولكن «اللى مش لاقى ياكل».. ولأن مارى منيب هى مارى منيب منذ فجر التاريخ.. فانها ترحب بالمعلم الجزار الثرى زوجا لابنتها.

شخصيات الحارة الصغيرة الأخرى، هى الفتوة مختار حسين.. والقزم ذو اللحية والطاقية الذى لا نعرف عمله بالضبط ولكنه جزء من «فولكلور الحارة». ومجموعة أصدقاء الحانوتى مختار عثمان الذى يشكو من «قلة الشغل» لأن أحدا لا يموت إلا كل شهرين لأن الطب تقدم وأفسد عليهم فرص العمل.. وعندما يتهمه العتر الجزار بأنه «عواطلى» تنشب الخناقة فى المقهى !

بعد أن يمر موكب رمضان تطلب فاطمة من محمد أن يتسلل وراءها الى «سطوح» المنزل لأن هناك كارثة.. وعندما يلحق بها، تخبره ملهوفة بأن الجزار تقدم لخطبتها من أمها.. فيطمئنها الى أنه لن يسمح بحدوث هذا.. وفى مشهد عاطفى جميل تقارن فاطمة بين حالهما وارنبين بيضاوين يعيشان فى «عشة الدواجن» فى سلام.

فى تلك اللحظة الصافية يعود فنان بوهيمى غريب الى غرفته فوق «سطوح البيت» نفسها حاملا «عوده».. ولأن كمال سليم حسب تقاليد السينما المصرية يريد أن يسمعنا أغنية مناسبة للموقف.. فان الفنان يضع اسطوانة على «الفونوغراف» نسمع فيها أغنية لمطربة اسمها امال حسين تقول : يابلبلين فى الهوا.. خايفين من العاذل.. قالت عيونهم سوا.. امتى حنتقابل!».. ويبدو هذا شيئا ساذجا جدا فى «العزيمة».. ولكن فى تلك اللحظة الرومانسية يرتخى محمد برأسه على صدر فاطمة حيث تمسح له جبينه..

محمد افندى .. والبدلة الصفراء !

كمال سليم مخرج الفيلم نفسه يذكرنا بهذا الواقع الأليم فى مشهد «فوتومونتاج» تتوالى فيه لقطات الازمة الاقتصادية.

فى مشهد طريف بقدر ما هو مأساوى، تجرى اجراءات الحجز على دكان الحلاق

بعد ما عجز عن سداد ديونه، بينما العتر الجزار الثرى يقف منفوخا شامتا، يستعرض حصانا جميلا.. يبغى شراءه للكاريته التى يركبها. وامعانا فى التباهى، يقول بأعلى صوته بأن «أجانس» للسيارات عرض عليه شراء «ترومبيل» بمبلغ ٣٨٠ جنيها !! وقبل تنفيذ الحجز على الدكان بثوان، يلمح محمد افندى جنازة تمر على الطرف الاخر من الحارة، والحانوتى مختار عثمان يجرى نحوه ملوحا بأجره عن الجنازة، فيلغى الحجز ويسدد الدين..

يعود الباشا زكى رستم والد أنور وجدى من الخارج فيستدعى محمد ليسأله عن أخبار مشروعه مع ابنه عدلى.. فيخبره بعبث ابنه وعدم تنفيذه المشروع.. فيثور الأب نزيه باشا على ابنه العابث ويطرد أصدقاءه الارستقراطيين رأفت وعزت.. وشوكت.. العائدين توا من رحلة صيد أخرى.. ثم يمسك الباشا بالتليفون ويطلب من صديقه الباشا الآخر، صاحب شركة المقاولات الكبرى، ان يدبر وظيفة لمحمد افندى حنفى، لأنه شاب عاقل ومستقيم وعنده «دبلوم عالى»..

عندما يعمل محمد فى الشركة نكتشف أن صاحبها هو عباس فارس، الباشا الفخم الآخر.. وعلى الرغم من ذلك، فالفوضى تسود الشركة، والموظفون كسالى فاسدون، باستثناء محمد أفندى الوحيد الذى يأخذ المسائل بجد، والذى يتصور أنه ما دام قد وجد وظيفة، أخيرا يمكنه الزواج من فاطمة.. وفعلا عقد قرانه عليها. ولكن لا يمكن طبعا فى السينما المصرية أن تأتى الرياح بما تشتهى السفن.. ففى الشركة يضيع فجأة، وبشكل غامض ، مستند مهم مطلوب اثباته فى قضية مهمة للشركة، وانتقاما من محمد حنفى الموظف الوحيد النظيف والنشيط.. ينسب اليه الاخرون مسئولية ضياع المستند، بل ويتهمونه بتسريبه لخصوم الشركة.. وهى حجة واهية من الفيلم بالطبع لفصل محمد حنفى من الوظيفة التى لم يكد يستقر فيها إلا لأيام..

وهكذا تتوقف حياة وأحلام محمد وفاطمة مرة أخرى.. وعندما يقنعه أحد أصدقائه بقبول عمل قد يبدو مهينا، وهو أن يلف البضائع فى أحد المحلات الكبيرة، لا تكون أمامه أية فرصة للرفض.. ولكن يشاء حظه العاثر أن يراه خصمه المعلم العتر، فيجدها فرصة للتشفى منه وتنحيته عن منافسته على الزواج من فاطمة.. فيخبر صديقاتها «بفضيحة محمد حنفى».. وهى أنه يعمل عامل تسليم بضائع فى محل مانيفاتورة. والدلالة الاجتماعية هنا، هى أن حصول محمد حنفى على وظيفة فى الحكومة أو حتى فى شركة ما كان مركزا اجتماعيا خطيرا حينذاك يمكن أن

يحسده عليه العتر الجزار أو أى صاحب حرفة أخرى مهما كان ثراؤه.. و«تراب الميرى» مثلا - أى الوظيفة الحكومية - هو جزء أساسى جدا من التركيبة الاجتماعية التقليدية فى مجتمع متخلف لا يسعى للعمل الحر أو المغامرة.. ومن هنا جاءت فرصة العتر حينما علم أن خصمه فى الترقى الاجتماعى وفى الحب، فقد وظيفته، وأصبح مجرد عامل يدوى.. وهى صدمة فاطمة نفسها حينما تآمرت صديقاتها وأخذنها الى المتجر الذى يعمل به محمد، لتكتشف أنه هو العامل الذى يلف لها ما اشترته - وبالمناسبة سمعنا فى هذا المشهد أن سعر متر «الكريب جورجيت» كان خمسة عشر قرشا ! - فاذا بها تصبح ملتاعة من هول المفاجأة: «محمد.. أنا مش فى وعيى!».. فحتى هى بنت الطبقة الشعبية، ابنة الفران، اعتبرت العمل اليدوى مهانة كبيرة لحبيبها .. زوجها! وهو حين يحاول أن يشرح لها، تبتعد عنه فى تأفف: «ابعد عنى»! ثم تهرع الى البيت تبكى على صدر أمها وهى تنهنه: «حاودى وشى فين قدام الناس بعد كده»؟ فاذا كانت أمها هى مارى منيب فانها لابد من أن تحرضها بالطبع على طلب الطلاق..

عزيمة الشباب.. وانسانية الباشوات ..

والى هذا الحد تكون طاقة «العزيمة» من الواقعية والبساطة قد نفدت فيما يبدو، فيجنح بعد ذلك الى المصادفات والتداعيات التى تبدو مفتعلة !.

فبالضبط عندما يوشك كل شىء على الانهيار.. يصل الى محمد خطاب من شركة المقاولات التى فصلته عند ضياع المستند المهم.. يستدعيه لمقابلة الباشا، الذى يعتذر له شخصيا، لأنهم عثروا على المستند واتضحت براءته.. ويأمر الباشا باعادة محمد الى عمله وصرف كل مستحقاته أيضا عن الفترة السابقة..

ولعلنا نلاحظ اذا أن الباشوات هم قوم ظرفاء جدا وانسانيون الى أقصى حد، فى فيلم «العزيمة».

وانت تستطيع أن تتحدث عن ازمة اقتصادية ومشكلة بطالة قبل نشوب الحرب الثانية كما تريد.. ولكن ستظل الأمور فى «العزيمة» فى يد باشا يعين الشاب فى وظيفة.. وباشا آخر يفصله منها.. وتليفون أو «كارت» من هذا الباشا الى ذاك.. يحل مشاكل محمد افندى حنفى مهما تعقدت .. ولا يهم بالطبع ألوف الشبان الآخرين الذين ليسوا بالصدفة أصدقاء عدلى بك - أنور وجدى - *ابن الباشا* !!

المذهل أيضا – بمناسبة أنور وجدى – أن أخلاقه تحسنت تماما و«بقى انسان جديد.. حاجة تانية بالمرة.. وأنت لك نور كبير فى كده!».. هكذا يقول أبوه الباشا لحسين صدقى.

ويفاجىء محمد افندى الباشا صاحب الشركة بحركة مثالية أخرى، هى رفضه العودة للوظيفة المغرية، وإقدامه على العمل الحر: «كفاية انى عشت قبل كده زى غيرى ما هو عايز.. من حقى دلوقتى انى أعيش زى ما أنا عايز».. ويتفق فعلا مع صديقه عدلى – أنور وجدى – الذى تاب وانصلح أمره – على معاودة مشروعهما القديم لافتتاح مكتب تصدير واستيراد ..

يبدو لبعض الوقت بعد طلاق فاطمة من محمد أن الجو قد خلا للمعلم العتر ليتخذها زوجة له.. وهو يدعوها فعلا مع عائلتها الى سهرة فى السيرك ..

ولكن شيئا من ذلك لا يبعث البهجة الى قلب فاطمة التى مازالت تحس بالحسرة لأنها قست على محمد وفرطت فيه بلا سبب حقيقى..

ولأن الشاب الذى يفشل فى الحب ينجح فى العمل – فى السينما على الأقل – فإننا نرى شركة حسين صدقى وأنور وجدى مزدهرة جدا.. حتى تذهب فاطمة رشدى اليها نادمة وتتضرع لحبيبها السابق : «سامحنى يامحمد.. ارحم ذلى.. ماليش لسان اتكلم»! ولكنه يرفضها بإباء وشمم على الرغم من الحاح أنور وجدى عليه بالعودة اليها.. وتصعيدا للازمة نحو المواجهة النهائية الحاسمة يعقد قران فاطمة على المعلم العتر فى نفس ليلة المولد.. ويجيد كمال سليم تقديم مثل هذه الليالى فى الاحياء الشعبية بكل مفرداتها وطقوسها.. ولكن لتكون مجرد خلفية لحدثه الاساسى كما يجب أن يختم به فيلمه .. وهو محاولة انقاذ فاطمة «على طريقة جريفيث».. أى الانقاذ فى اللحظة الأخيرة.. ولذلك تجرى طقوس عرس فاطمة والعتر فخور بنفسه وهو يستقبل مدعويه.. ونلاحظ أن المأذون هو سيد بدير الذى يهمس له الجزار : – الليلة حبعت لك على البيت اوزى انما على قد مقامك !

على الجانب الآخر يعود محمد وصديقه عدلى الى المقهى الشعبى حيث يرحب بهما الأصدقاء مختار عثمان ومختار حسين العملاق الذى سيضرب الجميع بعد قليل.. والقزم «عم شكل».. ثم يحمل محمد لفائف الهدايا لأبيه وأمه.. ونفهم أنه سدد كل ديون أبيه الحلاق.. وعندما يسأل أمه عن أخبار فاطمة تقول له فى حسرة : فاطمة يابنى ماعادتش من قسمتك.. المأذون دلوقتى بيكتب كتابها.. وزمانه انتهى!



لقطة من فيلم «العزيمة» - إخراج كمال سليم

وكالمحموم يتذكر محمد أن طلاقه من فاطمة لم تنقض عليه فترة «العدة» الشرعية اللازمة، قبل زواجها من غيره.. فينهض كالملسوع الى بيت فاطمة ليخبر الجميع أن زواجها من العتر لا يمكن أن يكون شرعيا قبل انقضاء العدة.. فما زال هناك يوم كامل.. وطبيعى أن تندلع المعركة الشعبية الكبرى التى يسعى اليها الفيلم من البداية.. وحيث يضرب حسين صدقى ومختار حسين كل رجال «العتر» .. فما بالك اذا كان معهما أيضا أنور وجدى.. ويتسلل العتر خلسة ليخطف فاطمة رشدى عنوة ويخفيها فى ملاءة سرير.. وتسود الفوضى كل شىء.. ويحمل مختار حسين كل رجلين معا ويلقيهما فى البراميل.. ويلحق حسين صدقى بالعتر وينتزع منه فاطمة.. ومع بقايا وانقاض معركة شعبية من أبرع معارك السينما المصرية .. يصل البوليس متأخرا كالعادة، وبعد تحطيم كل شىء.. فيطلق صفاراته.. ويقبض على الأشرار.. ويبتسم الاخيار مهنئين بعضهم بالانتصار.. ويغيب حسين صدقى فى قبلة طويلة مع فاطمة رشدى.. أعتقد أنه لم يعد ممكنا الآن أن نختم بها أى فيلم.. لأنها أصبحت - بعد خمسين سنة من التطور - حرام !

- مجلة « فن » - السنة ٢ - العدد ٦٥ - ١٩٩١/٤/٢٩.

«المواطن مصرى» أو أى أحد آخر ..
فماذا كانت بالضبط مشكلة هذا الفيلم ؟

بعد مشاهدتى الأولى لفيلم «**المواطن مصرى**» لصلاح أبو سيف ويوسف القعيد ومحسن زايد وعمر الشريف وعزت العلايلى.. خرجت بانطباع قلق وغير مريح تأكد بعد المشاهدة الثانية.. وهو انطباع وجدت فى البداية أن من الصعب تحديده.. ثم اكتشفت أنه مجرد الخوف من أن اقترب من عمل لأستاذى صلاح أبو سيف الذى يحمل عندنا جميعا معنى خاصا يجعله ليس مجرد مخرج كبير بل جزءا أساسيا من تاريخ وبناء سينما قومية كاملة ثم مدرسة - بلا مبالغة - تعلم منها الجميع ..

ولكنى كأحد عشاق صلاح أبو سيف وتلاميذه والعارفين بقدره.. وجدت أن التقدير الحقيقى لأى فنان لا يمنع من الاقتراب من أعماله.. بل يدعو على العكس الى الخوض فيها أكثر باعتبارها أعمالا كبيرة لتحليلها وتأملها على الأقل لنتعلم منها أين كان الخطأ والصواب.. بل إن هذا من ناحية أخرى هو حق أستاذنا علينا وواجبنا نحوه اذا كنا نحبه حقا ونريد أن نحتفظ لصورته بنفس قيمتها وتقديرها..

من هنا بدأت أواجه نفسى بشجاعة بأن هناك مشكلة ما فى فيلم «المواطن مصرى» رغم توافر كل هذه الأسماء الكبيرة له.. وكل امكانات النجاح والاكتمال ثم بدأت البحث عن حقيقة هذه المشكلة بالضبط وهذا المقال ليس إلا محاولة من أجل ذلك.

من البداية كان هناك شىء غير مريح فى اختيار عنوان الفيلم نفسه «**المواطن مصرى**» لأنه جاف جدا ومباشر وخطابى أيا كانت دلالته.. فليس ضروريا لكى نفهم أن بطل الفيلم الشاب - عبد الله محمود - الذى ذهب دمه هدرا نتيجة لخدعة ما..

ليس مجرد شخص وانما هو رمز يمثلنا جميعا.. أن نسميه «مصرى» هكذا بشكل تعليمى مباشر كأننا نقول : هذا الشاب لا يمثل نفسه بل أى مواطن مصرى.. وهذا المعنى كان واضحا من موضوع الفيلم القوى جدا حتى لو كان اسم الشاب أحمد أو محمود أو حسن أو أى اسم آخر.. ومع ذلك فهذه مسألة شكلية جدا ولكن خطورتها فى تقديرى أنها تعكس رغبة صانعى الفيلم فى تحديد المسائل من البداية بوضوح وقوة ولو عن طريق المباشرة.. ولقد تحقق لهم ذلك فعلا ولكن على حساب الفن والمتعة وتسلل الأفكار الكبيرة من تحت الجلد دون أن يحسها أحد كما هو المنتظر من الأعمال الفنية الكبيرة.

ولذلك فنحن نخرج من الفيلم باحساس غريب ومختلط بين الاعجاب الكامل بموضوعه وما يريد أن يقوله والتأييد العقلى والعاطفى لقضيته التى عشناها جميعا.. وبين عدم الارتياح تماما - الذى مصدره الحقيقى - عدم الاستمتاع - ونحن نسمع أو نرى هذه الكلمة القوية الشريفة التى يقولها الفيلم .

والواقع أن كلمة «نسمع» هذه التى كتبتها قبل «نرى» دون أن أعى ذلك أو أقصده إلا بعد أن اكتملت الجملة على الورق.. تعكس حقيقة خطيرة كنت أحسها طول الوقت وأنا أشاهد الفيلم.. فأنت «تسمع» معظم الوقت ما يطرحه الفيلم أكثر مما ترى حركة تحدث أمامك وصورة تنتقل من هنا لهناك وبايقاع السينما ولغتها وجمالياتها التى يعرفها صلاح أبو سيف أكثر منا جميعا والتى صنعها فى وقت مبكر جدا فى «**الفتوة**» و« **بداية ونهاية** » و« **القاهرة ٣٠** » فكانت «السينما» فيه أكثر - وهذا عجيب جدا - منها فى فيلمه فى عام ٩١..

ولكن هذه المسألة تبدأ فى الواقع وكالعادة من السيناريو نفسه.. الذى كتبه واحد من أبرع وأعمق كتاب الدراما عندنا للسينما والتليفزيون وهم محسن زايد وأكثرهم تقدما فكريا أيضا ولكنه فى هذا العمل بالذات لجأ إلى أسلوب نقل الأفكار والأحداث بالحوار أكثر وربما يبدو أكثر تأثرا بأسلوب الكتابة للفيديو الذى برع فيه أيضا ولكنه أسلوب له ايقاعه الرتيب الخاص الذى يحتم الاعتماد على الحوار الطويل المفصل والحركة المتأنية من حلقة الى حلقة.. ولكنه عندما ينتقل الى السينما بنفس روحها وإيقاعها تماما حيث تتجمد الحركة ونكاد ترى أعيننا ونسمع ما تقوله الشخصيات فى كادر واحد فلا يفوتنا الكثير..

ولكن بعد أهمية السيناريو فى أى فيلم فى العالم فإن المخرج هو المسئول الأول

والأخير كما علمنا صلاح أبو سيف نفسه فى معهد السينما.. فهو يستطيع أن يحيل حتى مشاهد الحوار الطويل إلى حركة حية متدفقة وإيقاع لاهث وقيم بصرية تأخذ بالعيون.. ولكن شيئا من هذا لم يحدث فى «**المواطن مصرى**» ولسبب لا يمكن أن يفهمه أحد ترى صلاح أبو سيف عاجز عن صنع سينما متدفقة بالحركة والحياة.. ولا هناك أى مشاكل انتاجية.. ولا الأسماء الكبيرة المشاركة فى الفيلم كان فى نيتها أن تقدم سهرة فيديو..

الموضوع قوى جدا كما قلت دراميا وعاطفيا وحتى سياسيا.. بل إنه موضوع جرىء وشديد الوعى والتقدم على هذا المستوى.. فهو يبدأ فى يونيو ١٩٧٣ ومصر تستعد لخوض حرب أكتوبر، بعد شهور بينما المحكمة تحكم بعودة أراضى العمدة عبد الرازق الشرشابى إليه بعد أن وزعها الاصلاح الزراعى على الفلاحين المعدمين الأجراء.. وهاهى المحكمة والبوليس تنتزع الأرض عنوة من الفلاحين لتعيدها الى العمدة الذى ينحر الذبائح فرحا بهذا «الانتصار».. بينما خفيره القديم العجوز عبد الموجود يبكى حسرة على الأرض التى سوف تنتزع منه أمام صورة عبد الناصر وهو يسلم له عقد هذه الأرض منذ نحو عشرين سنة.. ولأنه يمكن أن يموت جوعا بعد انتزاع هذه الأرض منه فإنه يقبل «بالمقاصة» غير الإنسانية التى يغريه بها العمدة وهى أن يذهب ابنه الى الخدمة العسكرية بدلا من ابن العمدة المدلل الذى لا تطيق أمه فراقه ومقابل بضعة جنيهات تعيش عليها الأسرة.. ويتم تزوير المسألة كلها بامكانات الفساد القابل لأى رشوة والضارب فى كل شبر ولحساب الأقوياء الذين يسرقون حقوق الفقراء حتى فى الموت.. لأنه حتى عندما استشهد ابن الخفير الفقير فى حرب أكتوبر.. نسبت بطولته لابن العمدة الذى لم يذهب.

الأفكار واضحة جدا إذن وقوية ولكن النقاش هو حول نوع السينما التى عبرت عنها.. فالحوار كما قلت هو وسيلة الفيلم الأساسية لتوصيل أفكاره.. والحركة محدودة جدا بين ديكور بيت العمدة.. وديكور بيت الخفير الفقير.. والاثنان برع فى تصميمها ابراهيم سيد أحمد بواقعية حية هنا وهناك.. ولكن ثلاثة أرباع مشاهد الفيلم محصورة فعلا فى هذين الديكورين.. والباقى عدة لقطات سريعة فى هذا الحقل أو ذاك.. ولكن المشكلة ليست مشكلة ديكور داخلى أو خارجى أيضا.. فسواء هنا أو هناك تحتشد الشخصيات فى الكادر الواحد وتتبادل الحديث والكاميرا ثابتة لا تتحرك.. واللقطة طويلة جدا حتى تشغل المشهد كله وبلا قطع أو حتى تغيير

أحجام أو مواقع الممثلين سواء من بعضهم أو من الكاميرا وكأن هناك رغبة واضحة جدا فى سرعة التنفيذ لأسباب غير مفهومة على الاطلاق فى فيلم لا يعانى من أية مشاكل انتاجية.. وهناك بانوراما وحيدة فى الفيلم كله قامت فيها كاميرا طارق التلمسانى بدورة كاملة من عزت العلايلى وهو يروى للفلاحين فى الحقل ذكريات تسلمه عقد تمليك الأرض من عبد الناصر إلى أن عادت اليه مرة أخرى.. وهذا هو «الاجتهاد» الوحيد فيما أعتقد فى حركة الكاميرا فى فيلم كامل.. بل إن هناك نتائج واضحة للعجلة الشديدة فى التنفيذ كانت تستدعى اجراء بروفات مثلا أو اعادة لقطات ولم يحدث.. مثل الفلاح الذى يستجدى الضابط ألا يطرده من أرضه ولو بتقبيل قدمه.. ثم عندما يهرع الى حذائه ليقبله فعلا لا نرى هذا الموقف الذى هو هدف المشهد كله.. لأن هناك فلاحا آخر يفصل ما بين الكاميرا والحدث الفعلى الذى نصوره.. ودون أن يعيد أحد تصوير هذه اللقطة بدلا من تبديد معنى كامل.. وليس الذنب طبعا ذنب طارق التلمسانى مدير التصوير الموهوب الذى قدم فى هذا الفيلم مستوى دراميا وجماليا واعيا ومحسوبا ببراعة.. كما أكد واضع الموسيقى الجديد الشاب ياسر عبد الرحمن وبعد أعمال قليلة فهمه الكامل والمركز لوظيفة الموسيقى فى السينما بحيث تؤثر وتعبر بما هو مطلوب فقط ودون أن تزعج أحدا.. بينما أتصور أن مونتاج رحمة منتصر فعل المستحيل فى الاسراع بايقاع الفيلم الذى كان مصمما من البداية بحيث يكون بطيئا والى حد الركود وجمود الموقف أحيانا ولكنها أنقذت منه ما أمكن انقاذه.. أعجبتنى فى حوار الفيلم عبارة عبقرية هى أن البلد كلها ماجبتش مجموع ودايما نص نص على لسان عبد الله محمود الذى لم يحصل على مجموع فى الثانوية العامة.. والذى بذل ما هو مطلوب فى حدود دوره ولكن لم يلمع كما لم يلمع أى أحد آخر للأسف من ممثلى هذا الفيلم سوى عزت العلايلى الذى قدم أفضل أدواره وأكثرها صدقا وانسانية حتى الآن.. فى الوقت الذى صنع عمر الشريف كل شىء فى طاقة أى ممثل لكى يلعب دور العمدة الظالم الذى يستغل نفوذه لاذلال الآخرين.. ولكن كانت المشكلة كلها هى لماذا عمر الشريف بالذات فى دور كان يمكن أن يقوم به أى ممثل آخر ولمجرد استغلال الاسم الذى يمكن أن يؤدى الى العكس عندما يتوقع الناس أشياء أكبر من عمر الشريف ثم لايجدون سببا لعمر الشريف؟. لا هو ولا أشياء أخرى فى فيلم هام كان يمكن أن يكون أجمل وأكثر حياة وطبيعية.. ولا أدرى كيف كان يمكن صنع ذلك ولكننى أضرب مثالا باللقطات القليلة

جدا التى ظهر فيها الممثل الشاب أشرف عبد الباقى قرب نهاية الفيلم فبعث فيه المرح والحرارة التى كان يفتقدها قبل ذلك حتى فى مشاهد حسن حسنى والمنتصر بالله التى كان مفروضا أن تخفف شيئا ما فلم تفعل ولا أدرى كيف أو لماذا .

– كل الناس – ٢٩/٥/١٩٩١.

«اللعب مع الكبار»

«اللعب مع الكبار» هو عودة عادل إمام شخصيا للعب مع الكبار.. فبعد عدد من الأفلام السخيفة أو المتوسطة فى أفضل الأحوال يعود الى الأفلام الكبيرة والأفكار الكبيرة والنجوم الكبار فى كل فروع الفيلم.. فعود مبرور وذنب مغفور.. وحمد الله على السلامة.. ولعله أدرك الآن أن الأعمال المحترمة والتى بها قدر من الفن والمنطق.. يمكن أن «تكسر الدنيا» أيضا وليست أفلام ضرب الناس على قفاهم «بمنشات الذباب» فقط .. ولعله يدرك أنه ممثل متمكن ومقتدر ونجم جماهيرى مكتسح حباه الله بمواهب لا حدود لها ولكنه بالتأكيد ليس مؤلفا ولا مخرجا وبالتالى فليس مسموحا له بأن يكتب لنفسه ما يروق له ويخرجه بنفسه أيضا اعتمادا على أن الجماهير تذهب من أجله هو أساسا، ومهما فعل وبالتالى فلا لزوم حتى للسيناريست والمخرج ولا الممثلين الآخرين.. فليس هذا صحيحا على الاطلاق.. ففى «**اللعب مع الكبار**» فكرة كبيرة وعميقة هى حلم الشباب بمجتمع أفضل نواجه فيه المفسدين والمخربين مهما كانت سطوتهم .. وحسن بهلول الذى هو عادل إمام فى هذا الفيلم يعانى من مشاكل اقتصادية وعاطفية معقدة.. لا يجد عملا ولا بيتا ولا فرصة للزواج وبلا أى مستقبل ويرقب عمره يتبدد يوما بعد يوم على القهوة.. ولكنه بأسلوبه العبثى المندفع والذى يجمع بين الجد والهزار.. يقرر أن يصنع شيئا.. فيبلغ البوليس بجرائم تخريب المجتمع التى يدبرها «الكبار» قبل أن تقع .. ولكننا لا نعرف شيئا عن صديقه محمود الجندى الذى يحصل على هذه الأسرار من خلال التصنت على المكالمات التليفونية حيث يعمل.. فما هى ظروفه التى تدفعه الى محاولة الكشف عن الانحرافات والجرائم الكبيرة.. بل ما هى دوافع هذين الشابين أصلا لاقتحام عالم

الكبار الذى يمكن أن يسحقهما سحقا.. هل هما حزب مثلا أم تنظيم وطنى أم مجرد حلم مثالى عند شباب مصر بالاصلاح والتغيير وصنع شيء ايجابى.. أغلب الظن أن السيناريو يميل الى هذا التفسير الأخير.. ومن هنا جاء تجريد الفكرة والشخصيات ودوافعها بحيث تقف على الحدود بين الواقع والخيال السينمائى.. وهنا تجيء لعبة شريف عرفة المفضلة.. فهو مخرج شاب فى خطواته الأولى.. ولكنه «كبير» هو الآخر بموهبته المتدفقة وخياله وجرأته على صنع السينما بحيث تكون سينما فى الأساس.. جديدة ومختلفة وفيها طزاجة واندفاع الشباب ولو الى الجنون نفسه.. فماذا يمنع.. وشخصية حسن بهلول فى الفيلم هى تجسيد لهذا الجيل كله بشكل ما.. وكما تمثله فى نفس الفيلم مثلا عناصر متقدمة جدا مثل موسيقى مودى الإمام وتصوير محسن نصر وديكور نهاد بهجت ومونتاج عادل منير.. فهى مجموعة يقودها المخرج شريف عرفة الى اكتشاف قدراتها من جديد.. وبحيث يصبح حسين فهمى مثلا ممثلا جديدا تماما وشديد الجاذبية حتى فى مواجهة عادل إمام فلا تكون هناك مشكلة بل على العكس يكمل كل منهما الآخر.. فليس صحيحا إذن أن النجم الأوحد يكفى لصنع فيلم جيد.. وانما لابد له أيضا من «اللعب مع الكبار»!

- جريدة الاخبار - ١٩٩١/٧/٢٩.

رغبة خيرى بشارة المتوحشة..
فى كسب معركة نادية الجندى !

رغم أن كل فيلم هو كيان فنى مستقل بذاته.. فلقد وجدت نفسى لا أستطيع الكتابة عن فيلم «**رغبة متوحشة**» لخيرى بشارة.. دون أن أتذكر «الراعى» لعلى بدرخان.. ليس بهدف المقارنة بين الاثنين المأخوذين عن أصل أجنبى واحد هو مسرحية اسمها «جريمة فى جزيرة الماعز» لكاتب اسمه أجوبيتى، وبعد المعارك الصحفية المتبادلة بين الفريقين حول من منهما المخطىء ومن صاحب الحق وهى مسألة كانت مؤسفة تماما فى حياتنا السينمائية الراكدة والرديئة والتى أصبحت تفتعل المعارك الوهمية بدلا من الأفلام الجيدة .

ولقد أسفرت هذه المعركة بالذات عن فيلمين تم انجازهما فى وقت واحد، ومن خلال سباق رهيب على طريقة «حلق حوش».. بل وكان ممكنا أن نراهما فى وقت واحد أيضا لولا أن أحدهما لم يجد دار عرض.. ورغم الخلفيات الفنية والأخلاقية لهذه الحكاية المؤسفة والتى ليست هى موضوعنا الآن.. وانما هو العملان كما خرجا بالفعل على الشاشة.. فلقد رأيت شخصيا جانبا ايجابيا مفيدا فى الموضوع.. هو خروجنا نحن – المشاهدين – بفيلمين مختلفين عن أصل واحد.. يمكن أن تكون المقارنة بينهما شيئا طريفا نسلى به أنفسنا.. مادام الإفلاس أدى إلى التنافس حتى على «المعيز»..!

ولكن حتى المقارنة نفسها غير واردة ولا ممكنة الآن بين الفيلمين لأننا لم نشاهد بعد فيلم على بدرخان.. وهنا لابد أن يثور سؤال منطقى وهو: فلماذا اذن لا نتحدث عن فيلم خيرى بشارة كعمل فنى قائم بذاته وبدون كل هذه المقدمة.. بل وبدون حتى الاشارة الى أن هناك فيلما آخر عن نفس الأصل المسرحى الايطالى ومن كان

صاحب الحق فى تقديمه ومن كان الغلطان ؟

والجواب ببساطة هو أنه لا يمكنك أولا بشريا أو نفسيا أن ترى فيلما - أى فيلم - وأنت تفصل عن ذهنك تماما ضجة هائلة ارتبطت به وفرضت نفسها عليك من خلال صانعيه أنفسهم ومشكلتهم مع الطرف الآخر ولم تكن أنت المشاهد المسكين صانع هذه الضجة.. ثم لأنك ثانيا لابد أن تسأل نفسك فنيا بعد مشاهدة الفيلم هل حقق تصوراتك أو توقعاتك عنه وأنت تتابع هذه الضجة ؟ وهل كان يستحق إذن خوض هذه المعركة.. بحيث يصبح هناك ما يستحق فعلا أن نحول مسرحية ايطالية لكاتب مجهول الى فيلم مصرى.. وأرجو ألا يقول لى أحد إن الفكر الإنسانى هو ملك للجميع ومن شكسبير الى موليير.. وأن «بؤساء» فيكتور هوجو يمكن أن يكونوا موجودين فى مصر بقدر ما هم موجودون فى ساحل العاج.. لأن الإجابة البدهية الساذجة ستكون: نعم.. ولكن هل ستنجح فى أن تجعلهم مصريين حقاً؟ ثم هل ستكون فى قصتهم قيمة تستحق نقلها ؟

وعلى ضوء هذه التساؤلات والملاحظات البريئة يمكن أن نتحدث عن رغبة خيرى بشارة المتوحشة للعمل مع نادية الجندى.. وأعتقد أن هذا هو المدخل الحقيقى للحديث عن هذا الفيلم.. بل وأنه كان المدخل الحقيقى حتى لصنع الفيلم نفسه.. وهنا فسوف تفرض ظروف وملابسات «معركة جزيرة الماعز» نفسها مرة أخرى حتى على مستوى العمل الفنى كما رأيناه.. فبشكل ما أصبحت هناك جزيرتان للماعز فى وقت واحد انتهت إحداهما الى بطولة نادية الجندى التى كانت بالتأكيد تحديا جماهيريا وفنيا لا للفيلم الآخر فقط .. بل وللمنتج والمخرج أولا.. فالمنتج الذى كان قد تخصص حتى الآن فى صنع أفلام على مستوى فنى خاص قد لا يحقق دائما النجاح الجماهيرى.. رأى أنه مع مخرج مثل خيرى بشارة يمكن أن يحتفظ بنفس هذا المستوى الفنى الخاص ولكن مع ورقة جماهيرية رابحة ومضمونة هى «نجمة الجماهير» نادية الجندى.. وهذا من حقه تماما الذى لا يمكن أن يناقشه فيه أحد.. فنادية الجندى بالفعل هى أنجح نجمة سيدة بلا نزاع من حيث الاقبال الجماهيرى ثم هى ممثلة يمكن من خلال سيناريو جيد ومخرج فنان تطويعها لما يريدان واستغلالا لشعبيتها الكاسحة عند جمهور خاص.. وأتصور أن هذا بالضبط هو ما كان فى رأس خيرى بشارة الذى بعد النجاح الجماهيرى المفاجىء - حتى له هو نفسه - لعمله مع أحمد زكى فى «**كابوريا**».. رأى أن يدخل تحديا أكبر بتحقيق

صيغة فنية وتجارية فى نفس الوقت مع نادية الجندى.. التى لم يكن يبدو أن هناك ما يمكن أن يربطها أبدا بنوع سينما خيرى بشارة من قريب أو بعيد.. وأعتقد أن هذا هو التحدى الذى قرر هو أن يدخله.. فى الوقت الذى أرادت نادية الجندى من ناحيتها - وهذه مجرد تصوراتى الشخصية طبعا - أن تجدد نفسها بعد أن توقفت فى مجموعة أفلامها الأخيرة عند العنف والحركة، وأن تجرب نوعا آخر من السينما المختلفة عند هؤلاء الذين يسمونهم «الشبان».. ولعله كان فى ذهنها أيضا أن خيرى بشارة يمكن أن يكرر نجاح «كابوريا» بشكل أو بآخر.. فحتى لو لم تنجح المغامرة تماما فلديها أفلامها هى التى تنتجها بمواصفاتها الخاصة.. وأعتقد أن كل الأطراف فى «**رغبة متوحشة**» أجرت حساباتها هكذا .

وفى سيناريو وحيد حامد ضمانات نجاح لا شك فيها وبغض النظر عن الأصل الايطالى.. فهناك أولا فكرة النساء المعزولات عن المدينة فى بيت بعيد فى الصحراء لاثنى عشر عاما الى أن يقتحم خلوتهن فجأة رجل أقرب الى المتشرد المغامر الخارج من السجن بكل رغبات الجنس والمال.. ثم هناك ثانيا فكرة الصراع على الكنز المدفون تحت الرمال بين هؤلاء النساء من ناحية والرجل الغريب من ناحية أخرى.. ثم الصراع بين النساء الثلاث من أعمار وتكوينات مختلفة كل منهن على حدة : الأم التى مازالت شابة ومرغوبة.. وابنتها المراهقة فى سن الخطر.. ثم أخت الزوج الذى مات فى السجن الذى دخله عقابا على خيانته لبلده، قبض ثمنا لها هذا الكنز الذى لا يعرف مكانه إلا زميله هذا السجين المتشرد الذى فرض نفسه على الجميع .. فالصراع بين النساء الثلاث هو على الرجل الذى أيقظ فيهن بعد طول حرمان فكرة الرجل أصلا.. وبكل ما فى هذا المكان المعزول من مكبوتات وحشية مدفونة تحت الجلد بالضبط كالكنز المدفون تحت الرمل.. ثم هو صراع أيضا على الكنز الذى لا يمكن أن يرفضه أحد بل يمكن أن يحقق أحلام الجميع المحبطة .

فالسيناريو غنى بالعناصر الكافية لصنع دراما قوية حول أخطر مغريات السينما: المال والنساء والدقائق العشر الأولى من «رغبة متوحشة» ساحرة حقا لأنها من صنع «خيرى بشارة الأصلى» الذى بدأ مخرجا تسجيليا رائعا.. فالحس والايقاع التسجيلى قوى جدا وصورة سمير فرج فى أفضل حالاتها على الاطلاق مع مونتاج نادية شكرى.. ونحن نرى الصعلوك الوسيم محمود حميدة خارجا من السجن فى طريقه عبر المدينة والصحراء الى بيت هذه العائلة التى يحمل لها سر الكنز.. ولا

يعيب هذه الدقائق العشر التى هى أفضل ما فى الفيلم سوى «فلاشات» سريعة فى فوتو مونتاج لصور بعض أفلام الكاوبوى تحاول أن تشرح لنا بطريقة «شرشر» أن تكوين شخصية هذا الشاب هو تكوين «الكاوبوى» الذى تأثر بمشاهدة أفلامه.. مع أن كل صراع الشخصيات الأربع بعد ذلك لا علاقة لها بالكاوبوى وإنما هو صراع غريزى بدائى حول الجنس والمال مزروع فى أعماق أى أحد منذ بدء الخليقة.. عندما يصل هذا الشاب الوسيم «الصايع» المغامر بكل عنفه الجسدى والأخلاقى تستيقظ كل الحواس الميتة منذ ١٢ سنة فى الإناث الثلاث.. ولكن العمة العانس التى لم تفقد رغبة الحياة بعد «سهير المرشدى» تكون أسوأهن حالا.. فهى المدفونة فى رمال الصحراء تعثر فجأة على الرجل وتشم أنفاسه الساخنة أيا كانت رائحته.. فقليل من الماء والصابون يكفى لتغيير أى رائحة.. ولذلك تكون أسرع من تسقط فى شرك الرجل والكنز معا.. أما الفتاة المراهقة التى يتفتح أول وعيها بالرجل والرغبة معا فهى ترقص الباليه على سطح البيت الصحراوى وعلى «كارمينابورانا» ولا ندرى كيف ولا متى تذهب الى معهد الباليه فى جوف الصحراء الغربية؟!.. وتبقى الأم التى لم تنسحب كل خيوط شبابها ورغباتها المدفونة تماما ولا غطرستها القديمة كزوجة رجل كان مهما ودون أن تتنازل عن البنطلون الضيق الملتصق بجسدها و«السبوت» الطويل اللامع وأرقى أزياء الشانزلزيه التى لا ندرى كيف أيضا تتحرك مثقلة بها فى رمل الصحراء وعفنها طوال ١٢ سنة دون أن تتسخ وليس هناك «دراى كلين» بالتأكيد ثم عندما نراها تقرأ كتابا فرنسيا عن «روائع السلاطين» وتلوك شعرا فرنسيا تقول فيه إنها تبحث عن شىء ما لا أعرفه شخصيا لأنى لا أعرف الفرنسية جيدا.. نتأكد جميعا أننا أمام نادية الجندى شخصيا وليست الشخصية.. وهنا مربط الفرس فى الفيلم كله..

إن خيرى بشارة المخرج الموهوب سينمائيا والذى يريد أن يجمع بين المستوى الفنى الراقى والنجاح الجماهيرى من خلال نادية الجندى فى وقت واحد – وهو طموح مشروع كما قلنا بشرط أن يقنعنا – ينجح بالفعل فى «فرملة» كثير من مواصفاتها وشروطها ولزماتها المعروفة بحيث تصبح «نادية الجندى» مختلفة بما لا يمكن إنكاره.. وهو الى حد كبير يضعها فى إطار عمل فنى متكامل . وضمن عناصر أخرى يأخذ كل منها حجمه ويؤدى وظيفته الفنية بحيث لا تصبح هى العنصر الوحيد المسيطر والمهيمن والذى يتحرك أى شىء آخر من حوله ويصب فيه فقط مثل أفلامها

الأخرى التى تصممها بنفسها ولكن ينفذها لها آخرون.. ولكن المخرج الذكى ورغم كل سيطرته الواضحة على فيلمه بحيث يجيء كما يريد هو .. ينسى أن نادية الجندى هى مؤسسة سينمائية كاملة لها مواصفاتها الخاصة وشروط نجاحها التى اتفقت أو «تعاقدت» مع جمهورها على أساسها.. وأن هناك بالتالى حدودا ومحاذير لهذا التعاقد يمكن تعديلها أو تطويرها فقط ولكن ليس الخروج عليها وإلا فلن تبقى هى نادية الجندى فيتعرض العمل كله للخطر.. بينما لا يبقى هو نفسه خيرى بشارة كما يريد ومهما بذل من «نضال جبار» فى مقاومة النمرة وتقليم أظافرها.. والنتيجة أننا بشكل ما لن نكون أمام لا نادية الجندى ولا خيرى بشارة وسيظل الفيلم نفسه معلقا بين هذه وذاك.. وأعتقد أن هذا هو ما حدث بالضبط . فرغم السيطرة الواضحة للمخرج على النجمة يكفى أنه يسلم لها العنان قليلا لاختيار ملابسها بنفسها مثلا لكى تختار كما لابد أن نتوقع ملابس الكونتيسة وتتحرك وسط رمال الصحراء بخطوات المانيكان المحسوبة وقوامها الرشيق المشدود وحيث البنطلونات ضيقة جدا.. والبلوزات حديثة جدا وإحداها مكتوب عليها بالفعل «باريس» من جانب ونيويورك من جانب آخر.. لكى يفقد الفيلم كله مصداقيته بمجرد ألا يصدق المشاهد الشخصية ولا المكان.. وبينما تكون ابنتها المراهقة حنان التركى نسخة مكررة منها بالضبط فضلا عن رقصات الباليه، ، وكأن نادية الجندى هى التى صممت بنفسها ملابس حنان التركى.. تكون العمة سهير المرشدى هى الوحيدة التى تلبس فستانا بدويا أسود كئيبا مغلقا وكأنها هى «الحيطة المايلة» فى هذا الفيلم التى لم يستورد لها أحد بنطلونات من باريس هى الأخرى.. وهذه ليست مجرد مسألة أزياء أو شكليات.. وإنما هى فوضى أو تشويش فى رؤية الموضوع والمكان أفلتت من سيطرة المخرج لكثرة ما خاض من معارك أخرى فيما يبدو.. وهنا نجد أنفسنا أمام سينما راقية وجادة فى بعض المواقع من الفيلم .. ولكنها تضيع فى «لخبطة» أكثر من مدرسة وأسلوب واجتهاد فى مواقع أخرى ما بين التسجيلى والفانتازى والواقعى.. فهناك رقصة بلدى عادية جدا واضح أن نادية الجندى فرضتها من خلال معركة ضارية ومن نفس النوع الذى يمكن أن نراه فى فيلميها **«الباطنية»** أو **«خمسة باب»** مثلا .. ولكن المخرج فى محاولة لاثبات وجوده – فرض شخصيته على الرقصة – يفرض عليها أغنية ايطالية و «خواجة» ايطاليا أنيقا «لابس برنيطة» بحجة أن محمود حميدة يحلم بهذه الرقصة.. والمخرج يتصور أنه بهذه التحايلات الساذجة يجعل منها

«رقصة خيرى بشارة» بينما تظل فى الواقع «رقصة نادية الجندى».. كل هذا الى جانب رقص الباليه.. وموسيقى كارمينا بورانا وشهرزاد.. وأزياء كريستيان ديور.. «وتيمات» المايسترو أحمد الصعيدى الكلاسيكية التى رغم اجتهادها لاتركب على الجو أو الموضوع.. وهكذا نجد أنفسنا أمام خليط مشوش من مدارس وأساليب متضاربة من الأساس وتحتاج لتركيبها معا الى عبقرى فذ واضح أنه لم يكن موجودا فى هذا الفيلم.. ورغم التصوير الممتاز لسمير فرج.. واللمسات الجمالية الرائعة لخيرى بشارة نفسه.. ولكن الموضوع يفلت منه - وليس الأسلوب فقط - بمجرد انتهاء الثلث الأول .. حيث يهبط الإيقاع ويتثاقل فى البرودة المتعارضة مع سخونة الصحراء والرغبات نفسها.. فليس هذا هو الصراع المحموم بين ثلاث نساء على رجل ولا على كنز والذى كان يمكن أن يصنع أحداثا أكثر حرارة وتدفقا اذا كانت الرغبة متوحشة حقا.. وليس هنا دافع منطقى لأى حدث .. فسهير المرشدى تستسلم من أول لمسة.. ونادية الجندى تتنازل لها عن الرجل ثم فجأة ترغبه بضراوة.. والطفلة تتحايل وتكذب بقدر غير منطقى من الشر والخبث.. ومحمود حميدة الذى جاء برغبة فى الكنز يعترف فجأة بأنه يحب السيدة ويحلم بها.. بينما السيدة تقتله وتقتل الجميع وتبدد الكنز نفسه لمجرد كذبة لم تتحقق منها وعلى وجه نادية الجندى طوال الفيلم نفسه النظرة المتسلطة المحتقرة للجميع وفى كل أفلامها.. فالشخصيات الأربع فى هذا الفيلم باهتة وغير ملائمة للشخصيات باستثناء محمود حميدة الذى هو الاكتشاف الوحيد المدهش فى الفيلم والذى سيطر على الجميع والذى بدونه كان يمكن أن تكتمل الكارثة، ومع عدم نسيان حنان التركى التى نجحت فى أولى خطواتها.. ولكن البعض يتساءل : أين نادية الجندى.. وأين خيرى بشارة.. وأين تقع بالضبط جزيرة الماعز ؟

- كل الناس -٢١/٧/١٩٩١.

نماذج من كوميديا يصنعونها بلا خجل

أصبح التليفزيون هو الذاكرة الوحيدة الحية الباقية للسينما المصرية.. فليس هناك أرشيف قومى للأفلام، ولا نسخ موجودة من أفلام مهمة جدا، ومن الممكن أن تعثر على الفيلم بمعجزة ما ثم تجده ناقصا فصلا كاملا .. هكذا ببساطة !.

عندما عثرنا منذ نحو خمسة عشر عاما على نسخة من فيلم «**السوق السوداء**» وهو أحد الكلاسيكيات المهمة للسينما المصرية من إخراج كامل التلمساني ، ولا تقل قيمته عن «**العزيمة**»، اكتشفنا أن فصلا منه بلا صوت .. فالسينما عندنا بلا ذاكرة.. ولا تراث.. ولا ارشيف ولا حتى مخزن.. ونيجاتيف بعض الأفلام – وهو الأصل الوحيد الذى يمكن استخراج نسخة منه – ضاع أو تبدد أو احترق، وكأن صانعيه لم يصنعوه أصلا.. أو كأنه لم يكن .

من هنا تجىء أهمية عرض التليفزيون لأفلامنا القديمة.. وإلا فقدنا صلتنا تماما بنحو ثلاثة آلاف فيلم هى كل نتاج السينما المصرية وكل تاريخها، وبغض النظر عن القيمة أو المستوى فان الأفلام الرديئة يجب أن تبقى مثل الجيدة تماما.. أو «كان» يجب أن تبقى..

الوحيدون الذين ربما لا يؤيدون ذلك هم الفنانون أنفسهم الذين شاركوا فى ظروف ما فى أفلام يتمنون نسيانها، والبعض بلا شك سيحرق نسخ أفلامه القديمة لو استطاع .. ولكن التليفزيون، عندما يفتح الملفات القديمة، يفضح البدايات الساذجة للبعض ويكشف لنا نحن المشاهدين عن أشياء عجيبة !

فى يومين متتاليين بالضبط، شاهدت نموذجين لما كان البعض يعتبره كوميديا. والأسماء الكبيرة أو التى أصبحت كذلك الآن، كانت موجودة ولم تستطع أن تنقذ

شيئا. بل أن أحدا لا يدرى حتى كيف وافقت هذه الأسماء على المشاركة فى أشياء كهذه وتحت أى ظروف ؟

الزواج على الطريقة الحديثة

فيلم اسمه مثلا «**الزواج على الطريقة الحديثة**» لابد من أن يثير اهتمامك عندما تعلم أنه من بطولة سعاد حسنى.. وبالبحث فى «الدفاتر» نكتشف أن الفيلم المذكور من انتاج عام ١٩٦٨ بمعنى أن سعاد كانت قد أصبحت نجمة كبيرة ومحبوبة وقدمت أفلاما جيدة . فلابد من أن تكون مشكلة الفيلم أنه من إخراج صلاح كريم، الذى أخرج عددا قليلا جدا من الأفلام لم ينجح منها شيء فى الواقع، ولم يستمر هو شخصيا، بينما استمر شقيقه مدير التصوير كمال كريم، الذى صور له هذا الفيلم طبعا.. ولكن المشكلة كان يمكن أن تكون ارحم بكثير لو لم يصر صلاح كريم على أن يكتب القصة والسيناريو والحوار بنفسه أيضا، مع أن المسألة موجودة فى السينما العالمية كلها وليس هناك قانون يمنعها.. بل أن هناك مدرسة استحدثتها الموجة الجديدة الفرنسية منذ أواخر الخمسينيات اسمها «سينما المؤلف» بحيث يقوم شخص واحد بصنع كل شيء فى فيلمه .. بل ان كلود ليلوش يصنع هذا ويقوم بتصوير الفيلم أيضا كـ «كاميرامان». وكل واحد حر طبعا بشرط أن يكون قادرا على ذلك وموهوبا..

ولكننا سوف نكتشف على الفور، ومن أولى لقطات «الزواج على الطريقة الحديثة» أن لا وجود أصلا لقصة أو لسيناريو أو لحوار، وأن هناك فقط سعاد حسنى - وأنا أعنى هذا الكلام بالمعنى الحرفى، لأننا سنشعر ان شخصا ما وجد ان سعاد حسنى مستعدة لتمثيل فيلم من اخراجه، فقام بسرعة وامسك بالهاتف واتفق مع بعض الممثلين على أن يقابلوه فى الاسكندرية فى فندق ما وفى موعد معين.. وعندما سألوه حتعمل ايه بالضبط ؟ قال بسرعة : «ماعرفش لكن احنا معانا سعاد حسنى.. وهناك يحلها ربنا»!

ثم هناك - يعنى فى الاسكندرية - صاحب الجميع الى البلاج، وطلب من الممثلين أن يلتفوا فقط حول سعاد حسنى وان يصنعوا أى شيء، فبدأ كل ممثل يؤلف مشهده الخاص تأليفا فوريا ليعمل «الشوية بتوعه»، ولأن معهم «قطعة السكر» سعاد حسنى، فلابد من أن يحدث شيء جميل وظريف ومحبوب «يشيل الفيلم».

وفى هذا النوع من الأفلام، يتم وضع «الحسبة» هكذا : بطلة حلوة ومحبوبة تجيد الرقص والغناء وأحيانا «مش مهم» التمثيل، مع أن سعاد حسنى هنا ممثلة رائعة أيضا لحسن الحظ، ولأنها لا تجد شيئا تمثله - يصبح ضروريا أن يكون هناك ولد حليوة تحبه ويحبها.. وحسن يوسف كان هو الولد الرائع والمنتشر وخفيف الدم فى تلك الأيام.. ويكفى بعد ذلك بعض نجوم الكوميديا لكى يكون هناك فيلم .

ان «ثلاثى أضواء المسرح» كانوا قد بدأوا الانتشار بشكل كاسح حتى أصبحوا ظاهرة عند الناس.. لم يكونوا فرقة مسرحية.. ولا ممثلين.. ولا شىء اطلاقا بعد، وانما مجرد ثلاثة شبان اشكالهم غريبة ومتناقضة .. واحد «تخين» وواحد رفيع.. وواحد طويل وبنظارة.. وكل منهم يقدم نوعا من العبط المتخلف السخيف.. ولكن مجرد حضورهم الشخصى، بلا نص ولا اخراج ولا شىء ابدا، كان يوجد صدى مخيفا عند الناس ولأسباب مجهولة تماما، ربما لمجرد انهم ابتدعوا نوعا من الغناء التهريجى الذى يقولون فيه «أى كلام».. والغريب أن هذا الكلام من تأليف حسين السيد شاعر عبد الوهاب «الغنائى» وعلى دقات «طبلة» واحدة من نوع «دكتور.. الحقنى.. المغص جوه فى بطنى» أو تعليقات أخرى غنائية عن لاعبى الكرة، وهى أغنيات لا ترقى حتى الى مستوى المونولوجات القديمة.. ومع ذلك، فان هذا النوع من «فنون التهريج فى الأسواق» جعلهم أسطورة ناجحة جدا عند الناس، بفضل التليفزيون الذى قدمهم فى فوازير رمضان فى مراحلها البدائية الأولى..

والواقع أن «ثلاثى أضواء المسرح» قبل أن يتحولوا الى فرقة مسرحية ناضجة الى حد ما، هم ظاهرة غريبة فى الكوميديا المصرية وتحتاج الى دراسة جادة.. ولكن ما يعنينا هنا الآن هو أنهم سرعان ما التقطتهم السينما طبعا لينتشروا فى كل الأفلام ومن دون أن تكون لهم وظيفة محددة سوى أن يظهروا حول البطل والبطلة ويفعلوا أى شىء ، فالجمهور «يحب» أن يرى «الثلاثى» ، وهذه قاعدة مهمة جدا فى السينما المصرية..

انهم فى هذا الفيلم طلبة وزملاء لسعاد حسنى وابن خالتهاحسن يوسف فى الجامعة.. والجامعة تنظم رحلة فى الاجازة على شاطىء البحر.. وسعاد تغنى أغنية جميلة جدا ومجهولة من كلمات فتحى قورة وتلحين محمد الموجى تسأل فيها زملاءها : «قول لى يا هذا.. لماذا.. خدنا اجازة»؟ وعلى الرغم من طرافة الكلمات وشقاوة اللحن ومرحه، فان صلاح كريم يعجز عن اخراجه فى شكل استعراضى على

شاطىء البحر، فيكتفى بوقوف كل ممثل أمام الكاميرا ليردد مقطعا، بينما الآخرون يهتزون من ورائه.. ثم نقضى نصف ساعة قاتلة فى «هزار» سخيف المفروض أنه كوميدى بين طلبة الجامعة فى معسكر الاجازة ! ولأن السيد المؤلف الكوميدى يفتقد أى كوميديا، يلجأ الى تقديم الشخصيات الكاريكاتيرية بالتتابع.. فسمير غانم مثلا لا يملك إلا «ايفيه» واحد يكرره ألف مرة حتى يقتلنا الملل، وهو ادعاء الثقافة وأنه قرأ رأيا معينا فى مجلة مكسيكية أو هندية أو برازيلية.. ويظل يكرر هذا «الايفيه» حتى نكاد ننتحر.. والغريب أن سمير غانم فى تلك المرحلة كان لا يزال فيها اصلع ويلبس النظارة، كان أضعف أفراد الثلاثى، قبل أن ينضج بوضوح ويصبح الوحيد الذى استمر للآن بعد الرحيل المبكر للضيف أحمد وهو فى قمة عطائه وشبابه، وكان أفضلهم جميعا، وبعد احتجاب جورج سيدهم، والذى كان يتولى فى هذا الفيلم مسئولية «الأكل»، فهو جائع باستمرار، يبكى ويولول من أجل أن يأكل. بينما الضيف فكان المنافس لحسن يوسف على حب سعاد حسنى.. فالقصة فى حد ذاتها غريبة جدا!. اثنان يحبان بعضهما جدا كما هو واضح.. ولكن الفيلم لا يجد مشكلة فى تعقيد هذا الحب كما هى العادة.. ولأنه يريد استغلال امكانات سعاد حسنى بأى شكل، فهو يجعلها تقيم حفلا خاصا فى المعسكر احتفالا بنجاة حسن يوسف من الغرق (الذى لم يكن له أى مبرر أصلا).. وفى هذا الحفل تقدم سعاد حسنى استعراضا خاصا من نوع «بساط الريح» لترقص فيه رقصة من كل بلد .. هندية واسبانية ويونانية.. الى أن تنتهى «بالبلدى» طبعا، وهو ما تؤكد السينما المصرية دائما أنه «اجدع» رقص فى الدنيا.. وخلال كل هذه الأحداث يستغل الفيلم، وبوحشية تصور أنها سوف تضحكنا، التكوين الضخم جدا لفتاة مسكينة حاولت - ولا تزال - أن تكون ممثلة «انجيل آرام» التى يسخرون من بدانتها فيجعلونها تحمل الرجال وتضربهم وكأنها جبل متحرك.. ضحك غير انسانى، لأن أحقر أنواع الكوميديا هو ما يقوم على عيوب الناس أو عاهاتهم التى خلقها بهم الله..

ان الشىء الوحيد الانسانى فى هذا الفيلم، والذى له قيمة أو علاقة بالفن هو سعاد حسنى نفسها.. هذه الموهبة الاستثنائية التى تفيض بالموهبة والجمال وخفة الروح والقدرات التى بلا حدود.

الزوج المحترم

وفى اليوم التالى مباشرة، رأيت كارثة كوميدية أخرى فى شكل فيلم اسمه «**الزوج المحترم**» أخرجه حسن الصيفى عام ١٩٧٧، وكتبه نبيل غلام الذى كان كاتب سيناريو مميزا جدا مع بدايات التليفزيون، ثم لا ندرى ما الذى حدث له عندما تخلى عن موهبته وبدأ يكتب «أى كلام»؟

والبطل هنا هو سمير غانم (بعد ان استقل عن الثلاثى) وبعد أن نجح جدا بمفرده وخلع النظارة ولبس الباروكة وأصبح «فتى أول» لسيل من الأفلام لم يتوقف حتى الآن..

والبطلة أمامه هى صفاء أبو السعود التى بدأت كنجمة استعراضية وكانت قادرة على صنع هذا اللون المفتقد من الأفلام الخفيفة المبهجة لأنها تملك مواهب حقيقية كان يمكن استغلالها أفضل لو كانت ظروف السينما المصرية نفسها أفضل. وصفاء تمثل هنا أيضا أمام محمد رضا وهو فى ذروة نجاحه كنجم كوميدى فى شخصية «المعلم» التى تعلق بها الناس جدا، والمعلم رضا كان قد أصبح مع صفاء أبو السعود ثنائيا ناجحا فى عدد من المسلسلات الاذاعية الضاحكة، حاولت السينما استغلال نجاحها فى عدد من الأفلام، لكن الفشل طالها كلها، لأن الكوميديا السينمائية عندنا صعبة جدا كتابة واخراجا !

فالقصة «العبيطة» هنا هى أن صفاء ابو السعود متزوجة من محمد رضا، المعلم الذى يتاجر فى وكالة البلح ويغار عليها جدا، فيغلق عليها الأبواب ويحطم التليفون فوق رأسها حتى لا تكلم فيه أحدا غيره.. وسمير غانم هنا هو عامل التليفونات الذى يجىء لاصلاح الهاتف ، فيظنه المعلم عشيقا لزوجته (بدون أى مناسبة) فيطلقها.. ثم يضرب المعلم محمد رضا كالعادة كل من حوله.. ثم يعيد طليقته صفاء ليعود يشك فيها مرة أخرى، فيطلقها ويضربها ويحطم الهاتف على الرغم من أن البيت فى مكان آخر هذه المرة، وعندما تستدعى من يصلح الهاتف، يرسلون لها «بالصدفة» سمير غانم. فهو على مايبدو عامل الهاتف الوحيد فى مصر كلها.. ويتكرر الضرب والطلاق لثالث مرة فيطلب المعلم من سمير غانم أن يلعب دور «المحلل».. ولكن المشكلة كما حدثت فى ألف فيلم مصرى من قبل ذلك، هىَ أن الزوجة أحبت المحلل.. فتتزوجه وتكون هى التى تضرب زوجها السابق، بالحذاء هذه المرة .. وهذا دليل كاف على مدى الافلاس فى الأفكار التى يكررونها بلا يأس وينسجون حولها أى كلام..

وعناصر الكوميديا «الاضافية» هنا هي يونس شلبي أحد صبيان المعلم في الوكالة التي يعمل بها.. وكل مهمته، مثل كل الذين يمثلون أمام محمد رضا، هي أن يتحمل الشتائم والضرب على القفا.. ولامؤاخذة.. ويونس شلبي على الرغم من ذلك يجد سطرين يقولهما لأنه كان قد نجح في مدرسة المشاغبين وأصبح نجما الى حد ما يكرر شخصية الشاب الذي لا يعرف أي شيء عن أي شيء، حتى اسم الفيلم الذي يمثله

أما المسكينان أحمد بدير ونجاح الموجي، فكانا في بداياتهما المبكرة جدا.. وكان شكلهما هزيلا جدا وهفتانا، ربما من سوء التغذية ..

ولكن الأهم من ذلك أنهم أحضروهما للمشاركة في هذا الفيلم، ثم نسوا أن يكتبوا لهما أي دور.. وعلى طريقة حسن الصيفي، كان على كل منهما في اللقطات الوحيدة التي تلتفت فيها الكاميرا اليه أن يعمل «الشوية بتوعه» وهي تعني أحيانا أن «يتشقلب» الممثل أو يضرب «شقلباظ» ليلفت اليه الانظار.. ولم تكن هذه مشكلة في الواقع، اذا كان أبطال الفيلم الرئيسيون أنفسهم لا يجدون ما يفعلونه، لأن السيناريست «نسي» أن يكتب السيناريو.. بينما كان المخرج قد انتهى من التصوير.

– مجلة «فن» – السنة ٥– العدد ٣٢ – ١٩٩١/٨/١٠.

« الهـــــروب »

اعط للناس البطل الذى يريدونه !

جاء مقاله، بعد أن كان قد ودعنا .

كان «سامي السلاموني» قد رحل الى بارئه مع الشهداء، ولم يكن مقاله قد وصلنا بعد، ونحن فى حالة صمت لجلال الموقف المهيب ، اذا بصديق مشترك يدخل علينا، يمد يده بالمقال .

– هذا أرسله معى بالأمس سامى السلامونى .

لم يكن هذا الصديق يعرف أن سامى قد ودع حياتنا الفانية منذ ساعات، فمددنا جميعا – فى التحرير – أيدينا لنتلقف مقاله الأخير، لا لأنه مقاله الأخير، بل لأنه من سامى السلامونى .

فهكذا كنا نمد أيدينا إليه بلهفة وهو يمد يده بمقاله، لكن ، هذه المرة، لم يمد سامى يده بمقاله. كان قد أرسله مع صديق، فهل كان ياترى يريد أن يقول لنا : أنا معكم، ومع قرائى، حتى وأنا هناك، فى الدار الآخرة ؟

التحرير

المقصود أسرة تحرير مجلة «كل الناس» التى نشر بها المقال.

فى عشر سنوات أو أقل أو أكثر قليلا أصبحت هناك بالتأكيد سينما جديدة لايمكن إغفالها.. بدأها شبان - أو من كانوا كذلك منذ عشر سنوات - لم يتفقوا على شيء لأنه لم يجمعهم شيء - فيما يبدو ظاهريا على الأقل - إلا أنهم ضجوا من الصمت والانتظار الى حد الزهق.. فسواء تخرجوا من معهد السينما أو من مصادر أخرى كانت الأبواب مغلقة أمامهم والفرص شحيحة إلا بالطواف فى مواكب المخرجين الكبار - وأحيانا فى أذيالهم - كمساعدين أو تلاميذ أو مجرد تابعين.. وكانت السينما من ناحيتها قد تجمدت وتكلست على قوالب مستحيل الفكاك منها والمغامرة بشيء جديد أو أسلوب أو فكرة مجنونة أو نغمة مغايرة.. بينما الدنيا كلها تتغير من حول هذه السينما وينشال المجتمع وينهبد من أقصى هذا الطرف الى أقصى الطرف الآخر ، وتدخل مشاكل جديدة واحتياجات وعواطف وطرق سلوك وتفكير على كل تفاصيل الشارع والبيت المصرى - حتى يفط الدكاكين - وصانعو السينما المصرية وحدهم لا يريدون أن يتزحزحوا عن أفكارهم التقليدية قيد أنملة - وإن كنت لا أعرف ما هى الأنملة بالضبط - ولا التركيب الانتاجى والتوزيعى للفيلم المصرى يسمح بنفاذ فكرة جديدة أو تناول مختلف لواقع يتغير رغما عن الجميع كل صباح ..

وكانت محاولة لبعض الشبان لتكوين «جماعة السينما الجديدة» قد فشلت عام ١٩٦٨ فى صنع هذه السينما الجديدة فعلا بعد مجرد فيلمين ولأسباب تكمن فى أخطاء هؤلاء الشبان أنفسهم من ناحية، وفى تركيبة السينما المصرية المتكلسة والرافضة للتجديد من ناحية أخرى.

والمفارقة الغريبة أنه عندما كانت هناك جماعة تدعو للسينما الجديدة ولها بيان محدد وأهداف واضحة وشبان متفقون على شيء.. فإنه لم يمكن صنع هذه السينما الجديدة.. ولكنهم عندما بدأوا يعملون واحدا واحدا وكل فى اتجاهه الفردى الذى يحفره بأظافره وسط الصخر ودون أى بيان أو اتفاق على شيء.. أصبح واضحا الآن وبعد ربع قرن من عام ٦٨ أن هناك تيارا يمكن اعتباره سينما جديدة يجمع بين عدد من الشبان - الذين أصبحوا كهولا قاربوا الخمسين الآن - ويتحرك كل منهم فى اتجاه متميز عن الآخر وفيما يبدو أنه صدفة.. بينما هى لم تكن صدفة فى الواقع لأن فى داخل كل من هؤلاء الشبان وبقدر ما وحتى الذين كانوا بعيدين حينذاك.. لابد سنجد شيئا متبقيا وكان كامنا بإصرار كل هذه السنوات.. من أحلام ٦٨

النبيلة الفاشلة فى السينما ومثل أشياء كثيرة نبيلة فشلت فى مجالات أخرى !

ولن يجادل أحد من المتابعين لحركة هذه السينما الجديدة طوال العشر أو الخمس عشرة سنة الماضية فى أن عاطف الطيب كان أحد أهم الأسماء فى هذه السينما.. ومنذ **«سواق الاوتوبيس»** وفيلما بعد فيلم وهذا الشاب الموهوب والمثابر بدأب عجيب يكتسب لهذه التيارات الجديدة قوة تدعمها كلها من خلال أفلام تقدم المعادل القوى للجدية والاحترام والتقدم الفنى فى تناول مشاكل الواقع الاجتماعى الحقيقى والمنقلب على نفسه رأسا على عقب منذ ٧٤.. وتنجح فى الوقت نفسه لأنها تحرص على الوعى الاجتماعى والسينما المتقدمة على ضرورة الجذب الجماهيرى الذى أثبت – فى ظروف سينما متدهورة وجمهور متدهور بنفس القدر – أنه يمكن أيضا انتشال هذا الجمهور بالقوة أحيانا لمشاهدة فيلم جيد لو كنت مخرجا ذكيا بما يكفى لصنع ذلك..

ومن هنا يمكن القفز مباشرة الى آخر أفلام عاطف الطيب « **الهروب**» الذى حقق نجاحا جماهيريا كبيرا بموضوع فيه من السياسة والنقد الاجتماعى والجرأة فى اقتحام الأشياء بقدر ما فيه من الاثارة بالمطاردات ومغامرات «الشجيع» أحمد زكى، ولكنه هنا الشجيع الذى يتمرد على أوضاع خاطئة فيتعاطف الناس معه حتى لو كان مخطئا هو نفسه.. وهى «تيمة» ذكية ومضمونة النجاح فى السينما العالمية كلها ومن «روبن هود» الى «بونى وكلايد».. فضلا عن قصة الحب العبثى المستحيل أيضا بين هذا المغامر الطريد والراقصة المسحوقة هى أيضا فى الأفراح الشعبية طلبا «للنقوط» ولحظة حب ولو مسروقة ..

يبدأ سيناريو مصطفى محرم ببطله أحمد زكى وهو ليس نظيفا تماما ولا مثاليا.. فهو شاب قادم من أعماق الصعيد لتقضى أحراش العمل والصراع المحموم على المادة فى القاهرة على آخر ما قد يكون «عالقا به» من قيم الريف.. فهو يعمل فى شركة سياحية وهمية تقوم بخداع العمال التعساء الراغبين فى السفر للعمل فى الدول العربية، حيث تستولى منهم على مبالغ كبيرة مقابل الحصول على تأشيرات مزورة وليذهبوا بعد ذلك الى الجحيم.. هذا واقع يومى لم يعد يدهشنا فى صفحة الحوادث.. ولكن ما يثير غضب ونخوة الشاب الصعيدى فقط هو أن الشركة تخدع هذه المرة بلدياته من نفس قريته «الحاجر» الذين جمع بنفسه أموالهم ولذلك فهو يهدد الشركة بابلاغ البوليس لو سرقتهم لأنها «عيبة فى حقه».. ولكنه لم يكن يمانع

مادامت الشركة ترتكب نفس الشيء مع الأغراب فهو بطل «مشروخ» إذن من البداية وليس منزها تماما كسائر أبطال السينما المصرية المثاليين حتى النخاع.. وهذه نقطة قوة درامية في تركيب الشخصية تمهد لسلوكها العنيف بعد ذلك .

ولم أقتنع شخصيا - ولا أظن أحدا قد اقتنع - بتطورات الجزء الأول من الفيلم الذى هو أضعف أجزائه حينما يلجأ مدير الشركة النصاب مثلا لدس قطعة مخدر فى غرفة أحمد زكى، تذهب به إلى السجن حتى لا يبلغ البوليس بانحرافات الشركة.. لأن أدوات الشر عند هذا النوع «المودرن» من النصابين المتأنقين أصبحت أكثر دهاء وتطورا من هذه الحيلة القديمة الساذجة.. كما لم أقتنع بعد خروج «منتصر» أو أحمد زكى من السجن الذى دخله ظلما، بفكرة تسلله الى حفل فخم فى قصر المدير المنحرف متنكرا فى زى «جرسون» الى أن يقتله وهو فى حجرة نومه.. فهذه «سينما أفرنجى» أكثر من اللازم.. ثم لابد أن نندهش ليس لفكرة انتقام البطل المظلوم من ظالميه الذين أدخلوه السجن وسرقوا زوجته ودمروا حياته لأنها رغم تكرارها فى أفلام عديدة تظل فكرة انسانية محتملة.. ولكننا نندهش أكثر لأن الفيلم يأخذ نفس خط **«اللص والكلاب»** فى منطقة واسعة منه وفيما يشبه التطابق دون أن يفطن صانعوه الى هذا التشابه الواضح، وحيث يصبح منتصر هو «سعيد مهران» الذى تتكرر حوادث انتقامه من ظالميه حتى يتعاطف الناس معه ويكاد يتحول الى بطل شعبى.. أو لعلهم فطنوا الى التشابه فلم يزعجهم ولكنه يزعجنا نحن، لأنهم حتى لم يغيروا تركيبة الخارج على القانون وبنت الليل عند نجيب محفوظ وفى فيلم كمال الشيخ وحيث المعنى العميق الواضح هو أن المتمرد والغانية معا هما نفس النموذج للانسحاق تحت نفس الظروف الاجتماعية.. بينما لا شيء دراميا ولا انسانيا يبرر أن تكون هالة صدقى فى «الهروب» هى نفس شادية فى «اللص والكلاب».. الغانية التى تقع فى حب المتمرد وتؤويه وتربط مصيرها بمصيره من أول لقاء.. فهذا توارد خواطر يدعو للانزعاج حقا، بينما هناك ألف وسيلة أخرى أكثر ابتكارا لنسج قصة حب بين رجل على هامش المجتمع وامرأة على نفس الهامش دون أن تكون بالضرورة تلك الراقصة التعيسة فى الأفراح الشعبية..

ولكن هذا لم يكن موضوع الفيلم الرئيسى الذى يمهد للدخول فيه تدريجيا على أى حال.. فاذا ما تناسينا كل مقدمات الثلث الأول هذه.. تبدأ الخطوط الحاسمة والحقيقية وأخطرها عن استغلال اهتمام الصحافة والرأى العام بحوادث «منتصر»

المتعددة للانتقام من ظالميه.. لشغل الجميع عن مناطق توتر أخرى فى المجتمع مثل هرب «المرأة الحديدية» وحوادث الشغب الملتهب بين شباب الجامعات.. وهنا تتصارع مدرستان فى تناول الشرطة لهذه الأزمات كلها.. المدرسة التقليدية كما يمثلها الضابط أبو بكر عزت الذى يؤدى واجبه فى القبض على المنحرفين بالوسائل الواضحة والمستقيمة وبغض النظر عن أى التواء سياسى أو دعائى.. والمدرسة الحديثة التى يمثلها الضابط محمد وفيق العائد من دورة تدريبية فى أمريكا حاملا كل دهاء وميكيافيلية الغاية تبرر الوسيلة وتضليل الرأى العام وشغله بشىء بسيط عن شىء أكثر أهمية.. وتبدأ اللعبة العصرية «الأمريكانى» باستخدام كل الأطراف وضربها بعضها بالبعض وصولا الى الهدف.. فالناس يتعاطفون مع منتصر كبطل مظلوم.. حسنا.. فلنعطهم «منتصر» بطلا يشغل اهتمامهم.. وهنا الجرأة غير المسبوقة حقا فى انتقاد بعض أساليب الشرطة .. فهم يجبرون صديق طفولته عبد العزيز مخيون الذى أصبح ضابطا على استدراجه للقرية ولو بالقبض على أمه وشقيقه كرهائن.. ومن هذا النسيج الانسانى الغنى بين المجرم وأمه من ناحية وبين المجرم ورفيق طفولته الضابط من ناحية أخرى.. يصنع الفيلم مشاهد مؤثرة وقوية جدا فى الحوارات المتصادمة بين أحمد زكى وعبد العزيز مخيون.. ثم بينه وبين أمه العجوز المريضة زوزو نبيل.. ويصل الفيلم الى ذروته دراميا وسينمائيا فى مشهد جنازة الأم حيث تحتشد قوات البوليس فى وجه قرية كاملة تحمل سلاحها مستعدة لأى مجزرة حماية لحق شاب فى حضور جنازة أمه.. بينما يحتدم الصراع بين أطراف الشرطة المتنافرة نفسها : الضابط الشاب البرىء مخيون.. والضابط الكبير طيب النية واضح القصد أبو بكر عزت.. والضابط الأكبر الحائر بين كل الأطراف حسن حسنى.. والضابط الداهية «العصرى» الذى يدرك أن الشرطة هى عملية سياسية جماهيرية أولا محمد وفيق.. وكل هذه المشاهد هى ذرا فى الفيلم يتفوق فيها سينمائيا الى أقصى حد مصطفى محرم وعاطف الطيب ومدير التصوير محسن نصر الذى كعادته يوظف الإضاءة والظلال توظيفا دراميا وجماليا بحيث تصبح شخصية أخرى حية من شخصيات الفيلم تكاد تنطق وتتحرك هى الأخرى.. تماما مثل موسيقى مودى الامام الذى يؤكد من فيلم الى فيلم عبقريته فى ابتداع الموسيقى السينمائية الصحيحة بمعنى أنها تنبع من الحدث والموقف حتى تصبح جزءا من بنائه العضوى وليست حلية مفروضة عليه.

فهذا فيلم من لحم ودم إذن وناس حقيقيين وأحداث نقرأها يوميا فى الصحف وفيه جو حميم لتعاطف الصعايدة مع بعضهم كقبيلة واحدة مازالت تحتفظ بآخر ما تبقى من قيم الترابط و«الجدعنة» ظالمين ومظلومين.. وإن كانت فكرة «الصقر» المحلق فى السماء حتى اذا هبط على الأرض مات.. فكرة قد تكون شاعرية موحية ولكنها مفتعلة ودخيلة على شخصية الشاب الذى وافق على خديعة شركة السياحة مادامت بعيدة عن «بلدياته»، ثم أفاق فجأة وفقط لكى ينتقم ويبحث عن زوجته.. ولم أجد شخصيا أية أهداف نبيلة الى هذا الحد لشخصية منتصر تجعله صقرا يحلق فى الأعالى. كما اختلف مع الكثيرين فى أن هذا أفضل أدوار أحمد زكى وهو الذى يحمل تعبيرا واحدا طوال الفيلم للشاب المتجهم تحت إحساسه بالظلم لأن لأحمد زكى أدوار أفضل من ذلك بكثير وأغنى بالمشاعر والعواطف المتصارعة المتغيرة التى يعيشها تماما كممثل مكتمل بكل المقاييس.. بينما تبرز فى أفضل حالاتها والى حد مدهش هالة صدقى وعبد العزيز مخيون وإن لم يدهشنا كما لم يدهشنا أبو بكر عزت ومحمد وفيق وحسن حسنى لأنهم ممثلون كبار حقا لايكشفون عادة عن كل قدراتهم لأنهم لا يعملون كل يوم مع مخرج، إحدى ميزاته العديدة ادارة الممثل واكتشافه من جديد مثل عاطف الطيب !

- كل الناس -١٥/٨/١٩٩١.

كشاف بأسماء الأفلام المصرية والعربية
الواردة فى الأجزاء الأربعة واسم مخرج كل منها وسنة عرضها

الصفحة / الجزء

إعداد : يعقوب وهبى

آفاق السينما

• صدر في هذه السلسلة •

١- قاموس السينمائيين المصريين........................... منى البنداري - يعقوب وهبى
٢- مائة عام من السينما................................ د. محمد كامل القليوبى
٣- السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة.................. سمير فريد
٤- قراءة فى السينما العربية................................ قصى صالح درويش
٥- أفلامى مع عاطف الطيب.................................. سعيد شيمى
٦- نجوم وشهب فى السينما المصرية........................... أحمد يوسف
٧- من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية.......... أمير العمرى
٨- الواقعية فى السينما المصرية............................. سعيد مراد
٩- مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية..................... سمير فريد
١٠- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)......................... فريال كامل
١١- أطياف وظلال.. عبد الحميد حواس
١٢- مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية.......... عبد الغنى داود
١٣- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الأول ١٩٦٩ -١٩٧٥................................ إعداد : يعقوب وهبى
١٤- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما .... د. وليد سيف
١٥- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الثانى ١٩٧٦ -١٩٨٢.............................. إعداد : يعقوب وهبى
١٦- المهنة كاتب سيناريو...................................... سمير الجمل
١٧- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
الجزء الثالث ١٩٨٣ -١٩٨٨.............................. إعداد : يعقوب وهبى

١٨- السيرة أطول من العمر (مذكرات المخرج السينمائى كمال عطية)

١٩- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى

الجزء الرابع والأخير ١٩٨٩ -١٩٩١............................ إعداد : يعقوب وهبى

●● الكتاب القادم :

- من كتابات الناقد فتحى فرج .... إعداد وتقديم : سمير فريد

رقم الايداع : ٢٠٠١/١٥٧٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موارفيتلى سابقاً)



الناقد سامى السلامونى

سامى السلامونى

- من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦.
- حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥.
- دبلوم الدراسات العليا فى السيناريو والإخراج من المعهد العالى للسينما ١٩٧١.
- عضو بجمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧.
- عضو مجلس إدارة نادى السينما بالقاهرة.
- كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية فى جريدة المساء ومجلات الطليعة والكواكب والهلال والسينما والمسرح ونشرة نادى السينما.
- أصدر ثلاثة كتب غير دورية هى «كاميرا ٧٨» و«كاميرا ٧٩» و«كاميرا ٨٠».
- أعد كتاب «جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما».
- كان يعمل ناقداً سينمائياً بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى يوم وفاته.
- قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هى:

  ١٩٧١ - «مدينة» المعهد العالى للسينما.

  ١٩٧٢ - «ملل» جمعية الفيلم.

  ١٩٧٣ - «كاوبوى» شركة نفرتارى.

  ١٩٨٢ - «الصباح» المركز القومى للسينما.

  ١٩٨٩ - «القطار» المركز القومى للسينما.

  ١٩٩١ - «اللحظة» التليفزيون المصرى.
- شارك فى إعداد بعض البرامج التليفزيونية عن السينما مثل: «نجوم وأفلام» و«سينما الأمس واليوم».
- حصل على عدد من الجوائز منها:

  جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم «مدينة».

  جائزتى النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلمى «امرأة عاشقة» و«الرصاصة لا تزال فى جيبى».

  جائزة شرف شخصية ١٩٨٤ من المركز الكاثوليكى المصرى للسينما

  جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم «الصباح».

  وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم.

  جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم «الصباح».

  الجائزة الفضية للأفلام التسجيلية متوسطة الطول ١٩٨٨ عن فيلم «ال...
- توفى يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١.



الثمن: ثلاثة جنيهات